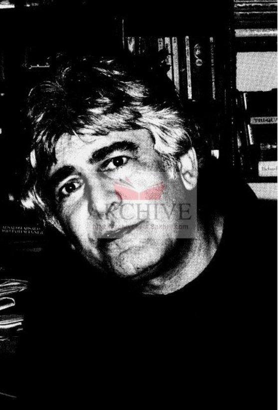


سـركـون بـولـص

قصائد

الكوّة

إذا لم تفتح الكوّة
لن تطيرَ إلى غرفتكَ الحمامة.

الماءُ يجهلُ أسبابَ الظمأ الأخير، والأرض
تتشقّقُ رغم البراهين الدامغة على وفرة الماء.

الصمتُ لن ينفتحَ كالصدفة
إذا لم تعرفْ كيفَ تولدُ الوردةُ أو تموت.

قلمٌ على المائدة، دفترٌ كمروحة الغيشا
يُرفرفُ في خيال الورّاق.

القصيدة قد تضيعُ، إذا لم تجد الخيطَ الخفيّ.
والراوي لن يعرفَ القصّة.

لا شيء منذ آدم

مقطوعةٌ من الجذر هذه الأنشودة.
هذا الفيضُ من الدّعاء ليلاً، وإلى مَن هوَ مرفوعٌ ؟

>> سركون بولص، آذار ٢٠٠٥ / عدسة: إلكه سومر

تنزلُ الفأسُ، وما من حطّاب.

لا الغابة، بل الشجرة
وحدَها، تتلقى الضربة.

في غور البُستان، تتلعثمُ الظُّلمة
تعلوها سماءٌ مستورةٌ بصوفٍ
من غَزْلِ النجوم، فوقي، أنا المتعرّي من هذا
القميصِ، ولستُ حتى يوسف.

تذهبُ الاغاني، تجيءُ المراثي،
لا شيءَ منذُ آدم غيرُ ملحمة التُّراب.

السماءُ تخفضُ غيمتَها اليتيمة
والليلُ يقبلُ أن تُرقّعهُ الغجرُ بنجمة.

لحظات في الحديقة

ما هيَ إلاّ
بضعُ أُمسياتٍ مرّت
ولم تمرّ، أتوحّدُ فيها خلف البيت
أمامي أعشابٌ يابسةٌ عالية بالكاد تحجبُ عنّي
شظايا الزجاج المتلألئة المرصوصة
على السورِ، في الشمس
الضعيفة.
أجلسُ لاحسبَ الثواني

لافهمَ ما معنى ان امضي
أو ان أبقى في مكاني،
حالمًا دونَ أن أتابعَ الحلم. صامتًا وفي نيّتي
ان أصرخ. أمامَ بيوتِ جيراني
ترفرفُ راياتٌ كبيرة.
جنرالاتٌ امريكا
يشحذونَ آلةَ الخراب.
صامتًا وفي نيّتي ان أصرخ . . .
لا هذه اللمحةُ التي
اقتنصها من ملحمة الطبيعةِ قسراً
تقودني إلى سرّ أطمحُ أن استجليه بكلّ تلافيفه
المظلمةِ يومًا، ولا ذلك المنحنى
في ذاكرتي يسمحُ لي
ان ارى القناع الهارب إلى الوراء دومًا
في أزقّة حياتي الماضية.
الواقعُ انني هنا، في هذه الزاوية:
يداي في حضني، عيني
تلاحقُ بعوضةً تطنّ بين الاعشاب.
تطيرُ فوق السور، تاخذُ أفكاري إلى المجهول لحظةً
لا أفكّرُ فيها، لا احلمُ، لا أريدُ شيئًا.
لحظةٌ جديرةٌ
بأيّ ناسكٍ بوذيّ.
ثُمّ انتهت تلك الاماسي، وعُدتُ إلى
عالم المجانين.

حديث مع رسّام في نيويورك بعد سقوط الأبراج

(إلى إيفان كومستورا)

«نهايتكَ أنتَ
من يختارها» قالَ صديقي الرسّام.
«أنظر إلى هذه المدينة. يشترونَ الموتَ بخساً، في
كلّ دقيقة، ويبيعونَهُ في البورصة
بأعلى الأسعار».

كان واقفًا على حافة المتاهة
التي تنعكفُ نازلةً على سلاسل مصعدٍ واسع للحمولة
سُفْلاً بإثني عشر طابقًا إلى
مرآب العمارة.
«إنها معنا، الكتابة.
سمّها الأبديّة، أو سمّها نداءَ الحتف.
لكلّ شيءٍ حدّ، إذا تجاوزتَهُ، انطلقت عاصفةُ الأخطاء.
إنّها حاشيةٌ على صفحة الحاضر
خطوتها مهيّأةٌ لتبقى
حَفرًا واضحًا في الحجر.
أرى إصبَعَ رودان في كلّ هذا.
أراهُ واقفًا في بوّابة الجحيم[1]، يشيرُ إلى
هوّة ستنطلقُ منها وحوشُ المستقبل، هناكَ حيثُ
انهارَ بُرجان، وجُنّتْ أمريكا».

١ بوّابة الجحيم تشير إلى منحوتة كبيرة لرودان، عنوانها «بوّابات الجحيم»، توجد نسخة منها في متحف جامعة ستانفورد، في مدينة بالو ألتو، بولاية كاليفورنيا.

طفلة الحرب

(إلى طفلة عراقية ولدت في الحرب، وفي الحرب ماتت)

الطفلةُ جاءت، تلك المفقودةُ
في الحرب
واقفةً في نهاية الممرّ، في يدها شمعة
اراها كلّما استيقظتُ من نومي
في الساعة الأولى من الفجر. إنها تنتظرُ ارتطامي
بجدار الحقيقة.

عيناها
الكبيرتان من فظاعة الحكمة
تصبّران في أشواك الرُّبى
حيثُ افكاري تعوسُ ليلاً، يدي التي
بإمكانها أن تقطع قيودها
صوتي الذي قد يطرحُ اسئلة
على القاتل او الربّ
تعرفُ هي أجوبةً
عليها . . .

كم طالت الحرب
يا طفلة؟
كم من الليالي
في قاع أيّة بئرٍ ؟ أيّة أبديّة للأذى الآتي
من كلّ الجهات ؟
ماذا كان الجنرالُ ذو الاربع نجمات
سيفعل، إن حرموا طفلتهُ من حليبها ليوم واحد ؟

تقولُ الطفلة :
لقد اخذوا أهلي في سفينة
إلى العالم الآخر.
كنتُ أعرفُ دومًا
أنهم سيتركونني هنا، وحدي، على الشاطئ .
كنتُ أعرف . . .

الأطفال المسحورون والمدينة

(إلى فخرية صالح الراوي)

أبوابُ تلك المدينة عاليةٌ
كما لم نرَ من قبل، جدارياتها ملأى بمراكب
تعبرُ إلى بحرٍ، وجهتُها ثمّة موانئ،
وفي أطرافها، دومًا، ملكوتٌ
مخصّصٌ لأطفالٍ يلهون بلا رخصةٍ من صاحب الجنّة.
عيونهم جواهرُ لا تفقهُ معنى البريق.

كالراقصين، يدورُ الأطفال، يدورونَ وكنزاتهم على
خصورهم تنزاح، شعرهم يخضرّ في التقائهم بضوء نجمة
مادّينَ أيديهم الصغيرة نحو أقواس الجدران العالية.
ها هم السُعَداء، وكم هم جديرونَ بالمحبّة!

أرى أطيافهم في الحلم، بين بقايا مدينتي
وهل هم أكثرُ من أطيافٍ يا تُرى؟ باحذيةٍ لا تُرى
يركضونَ على أرصفة الليل، وثمّة هالة تُحيطُ بكلّ بناية.
إنهم يعطونَ للمدينة ما لا يُعطى

ويقرأون الكتابة المستضيئة على وجه البيوت .

وكالطيور في الصحراء، يُغنّون من اجل لا احد .

يوميّات من قلعة فيبرسدورف(٢)

(١)

يتحوّل آب إلى جهامة أيلول . وفي رأسي
كالغيوم، ترحلُ الجبال : كتلُ الأفكار كثلاجات القطب
تتنقّلُ بضعَ خطوات في كلّ أبديّة .
القرية ما زالت تحتفظ بأسرارها، رابضةً
بين حقولٍ تنبسطُ إلى آخر الأفق . ما زال في أركانها
بضعُ عجائز، يتبادلن آخر الإشاعات، في الغسق، قريباً من البركة
حيث تطفو بجعةٌ وحيدة . أعرف البيوت، وحاناتها الغارقة
في دخان غلايين الريفيّين؛ أصغي لساعات
إلى أجراس الكنائس العتيقة .

صفحاتي تطفحُ ليلاً، تتجمّعُ الكلماتُ مثل طيورٍ جارحة
في سماءٍ خافقةٍ بالنُذر، زمني طوعُ يدي، مستعدٌ للرحلة القادمة .
حُرٌّ في أن ألامسَ جذرَ المصيبة التي تطاردني عبرَ أيّامي، من بلدي النائي .
أو أن أنسى المضائق، وأنطلق صوبَ البحر .

كم من حياةٍ، إلهي، مرّت بي
مُغْولةً، آتيةً من هناك، معصوبةَ العينين لئلا ترى . . .
الشرّ، تلك المطرقة، كم من حياةٍ تسحقُ كلّ يوم!
كلُّ من لم يعُد واقفًا في مكانه تحت الشمس .

(٢)

الريحُ هنا، شماليّةٌ من القطب
ينشطرُ لها الطينُ في الأراضي المفخورة؛
تتقشّفُ لها أيدي الفلاحين. تُقلقُ منسوبَ الماءِ في الآبار.
ومن رَهبةِ هبوبها، تبقى المحاريثُ عاطلةً
في حافة الحقل، والرفشُ في سُبات.
لو انّ احداً تجرّأ على الخروج، فالشتاءُ غُرابٌ
أسحَم، يهبُّ في وجهه كعباءة ارملة.

ولي مدفائي، في غرفتي الصغيرة المطلّة على غابة
أُصغي إلى قرقعة الدرّفات، إلى مصاريع النوافذ الموشكة
على الإقلاع، فالعواصفُ اليفةٌ صارت، والإصغاءُ إليها عادة.

لا أنا بالهادئ، البارد الأعصاب
ولا بالمتوجّس، القلق، المتوثّب على اقلّ خشخشةٍ ونامة.
حَفنةً بعد حفنة، يتذرّى العُمر.
كأنّهُ الحصاد، والمِذراةُ في اليد، والريحُ مُقبلة.

تطفحُ عُزلتي مثلَ جرّة تحت حنفيّة الصمت.

أنا مليءٌ، تقدّمْ، ايّها الظلّ. ادخُلْ إلى بيتي. وانهَبْ ما تشاء.

٢ قلعة فيبرسدورف تقع في قرية ألمانية صغيرة قريبة من برلين، وهي مكرّسة للكتّاب والفنانين، حيث قضى الشاعر خمسة أشهر متفرغًا للتأمّل والكتابة.

شارة الإنبعاث

شارةُ الإنبعاث اليوميّ
كفّت عن الإضاءة
في آخر النفق، لم أعُد صالحًا للإنحراف
مع المُناخات الزائلة
(لقد خرّبوا الأوزون، تقولُ الجرائد
من أجل هذه السيّارات اللعينة !)
ربّما كان هذا هو المعنى :
أن تترك المحطّات خاليةً وراءك .
ربّما كان هذا هو المعنى : أن تتعلّم كيفَ تحيا .

كيف تشمّ رائحةَ الأشنات على ساحل البحر
حيثُ تمشي كلّ مساءٍ لتستعيدَ قدرتَكَ الأولى
على التنفّس : كم كان من الصعب أن تُطلق التدخين !
أن تُطلق السحرَ مثل بروسبيرو
في مسرحيّة شكسبير الأخيرة، وتكسرَ عصاك .
الريحُ تكفّ عن عُوائها في القصيدة .

تعودُ، كلّ مرّة، إلى الأرض
لتنسى مذاقَ
الجنّة .

سكّة

نوافذُ القطار الأرضيّ
غائمةُ الزجاج، تفرّ الأشكالُ عبرَها
كأنّما من عفريت، وتتفرزُ وراءَنا في خانة الفوائت.

زعيقُ العجلات على السكّة
ظهورُ المحطّة التالية في انعراجة النفق المليء بالعويل
وبضعةُ صعاليك على الرصيف
يكرعونَ خمرةً من قنانٍ خفيّة في أكياس الورق.

إنّهُ نفسُ الفراغ الطالع
من حضرة آخر الليل في أيّة مدينة
مُتخمة بالأحياء وبالموتى: باريس، برلين، لندن، نيويورك.

آخرُ الدرب. نهاية الخط. سكّة الختام.

طنجة

(في ذكرى محمد شكري)

أضواؤها، من إسبانيا، دعتني
كعِقدٍ ضائعٍ من اللآلئ؛
لأركبَ سفينةً
اسمُها « ابن بطّوطة »
أقلعت بي، من « الجزيرة الخضراء »
في رمَضان. والآن، من نافذتي في طنجة

بأعلى الادراج المسمّاة
« نزلة الإسبان »، أرى سُبْحةً
من الانوار الغائمة تُسوِّرُ جبل طارق .
النزلةُ مائتان ونيِّف من الادراج
حتى تنزل إلى البحر –
من يدري أيّةُ حوريّة مُجلبَبة ستصعقني
بآية عينيها الضاربتين هناك !
روائحُ الارض كلّها أمامي
في صينيّة بائع الافاويه
وبيّاعُ عرق السوس بالزنجبيل
يهزُّ في وجهي سُترتَهُ المُخرّفة بأقداح الماء .
ألقد أتذكّرُ كم أنا عطشان !
وأيُّ صيف يستيقظُ في كبدي
وأيُّ طيف من الماضي
هو هذا الطبّالُ الآتي من آخر الزقاق
يتبعهُ زمّارٌ وعدّةُ أطفال
كأنّهم يدرون جيّداً أنني واحدٌ
منهم، طبلتي الصغيرة تحت إبطي
تُعلنُ عن أفراحي المقبلة
وعيد أحزاني
أنا الصائمُ الذي سيُفطرُ غداً
أنا الجائعُ الذي سيأكلُ هذا الرغيف
قبلَ أن ينام .

رؤيا في « فندق النصر »

(إزمّور بالمغرب)

(إلى صندوق نور الدين)

الشمسُ في الأعلى
طافيةٌ، كبيضة اللقلق، فوق السقوف
ولا أحدَ، في الأسفلِ، يتحرّك :
إنّها القيلولة .

نافذتي تُطلّ على بُستانٍ أشواكهُ
أعلى من السقوف، امرأةٌ
تنشرُ عليها ملاءاتٍ، قنابيزَ أطفال . ها هيَ
تخرجُ من بيتها المتواضع، وتأتي
لتلمّ غسيلها . جلابتها المقلّمة
رايةُ الغسق .

قدماي
مجذّرتان في هذا السرير
حيثُ القيتُ، منذُ يومين، مرساتي .
الفندقُ يطفو بين يدَي عرّافة
تسافرُ في خيمتها الوبرية إلى جبال الاطلس
كلّ ليلة .

عُظاءةٌ كانت تتسلقُ ساقَ طاولتي
حيثُ تستقرّ منفضةٌ، وكأسٌ، وقنّينة
ألقتْ نظرةً غيرَ آبهة
على يدي التي يتصاعد منها دُخانُ لُفافة
ومضَتْ مثل أميرة متغطرسة
في طريقها إلى المنفى .

البُستانُ نائمٌ
تسيلُ على شوكهِ أوّلُ قطرات الندى.
نافذتي مفتوحةٌ تستقبلُ حاشيةً
من البعوض، وثمّة
مَن يحملُ فانوساً ويبحثُ عن شيءٍ ما
في الخرابة.

أزمّور . . . وهذه ليلتي الثالثة.

كمظلّيٍّ لم تنفتح مظلّتُهُ
تسقطُ في كاسي بعوضة.

مخدّةٌ تحت رأسي
تتكهربُ بالأرق، فأرمي بها إلى الجدار.

عرّافة أزمّور

(إلى عبد الكريم الأزهر)

حركةٌ في زُرقة الأبعاد.
نَردُ الحتف المُعَبّر يسقطُ على
مُخمَل الحاضر؛ بوصلةٌ بشريّةٌ هيَ العرّافة.

يداها محمّلتان لخواتم الزمرّد والياقوت.
ظهرها مستقيمٌ مثلَ بوّابة
في قصر أمير من صنهاجة.
لخيمتها شكلُ طيفور يطفو متهادياً على وجه الرمل.

تُحدِّقُ في يديَّ، تتأمّلُ أعمالَ سحرِ
أيّامي الفائتة.

وسهمَ مستقبلي الزائغ عن الهدف.

خلفَ ظهرِها البحر
على الطريق عربَاتٌ
تجرُّها الحمير، محمَّلةٌ بالعوانس والعذارى
ليركبنَ القوارب حيثُ يلتقي
نهرُ أمّ الربيع بالبحر
وسطَ مَحزمة البلاد. هناك
أبحرَ مولانا بو شعيب
ليلاً في السفينة الآتية بحبيبته عايشة البحريّة من بغداد.
ويغنّين:
هاكْ أبو شعيب
في جنب الواد
هاكي يا عائشة
في بغـــــداد

ضريحُ الوليّ تنقصهُ بضعُ آجرّات
من بلاطٍ أزرق وأحمر، جدارهُ الدائريّ تغطّيه
حتّى قُبّته آلافُ الخِرَق من ثياب مَن جئن هنا
جيلاً بعدَ جيلٍ من العواقر
يلتمسنَ البركات!
حبّاتُ الكهرمان في سُبحة المُقرئ الأعمى
عُقَدٌ مدمّاةٌ لكم قلب
كانَ يخفقُ في أزمُور ذاتَ زمن!

والعرّافةُ الأريبة، طارفةٌ بعينها الخضراء
لتطردَ سرّاً غيرَ مرغوبٍ رفرفَ من يدي المفتوحة
هارباً مثلَ غُرابٍ إلى البعيد، تهزُّ الشمرة
في أعلى أغصان الزمن، حجراً
لهُ سيماءُ الذهب . . .

إنّها لا تُخبرني
عمّا إذا كانت تعرفُ كلَّ هذا
أم لا، فنحنُ لا نتكلّمُ، لا نقولُ شيئاً
أو نُفصحُ عمّا لا يُقالُ في حضرة الأبد .

صوت أيّامي، أزمنة الآخرين

لم نعد نحبُّ ما كنّا مولَهين به .
ما كانَ يُسرّنا، كالرمادِ، على لساننا، يستقرّ .
لأنّهُ الأمس .
نُعانقُ ما كانَ، ولا نقشعرُّ عندما
نعرفُ أنه الماضي، تلكَ الجثّةُ الأمينة .

للأشياء أحتافُها أيضاً –
شُحناتُ انتفاضاتها المحشودة
حتى التكهّرُب، وأسرارُها التي تُضاهي
في تماديها، لغةَ السحابات الهاربة عبرَ سمائي .

هكذا صارت حياتي، أشبهَ بجغرافيا
لا يمكنُ تفسيرُها

بالمواقعِ والاماكنِ، وصوتُ أيّامي
لم يعُد قابلاً للتبنّي
من قِبَلِ أزمنةِ الآخرين.

بينما العالمُ لا يكفُّ عن ترداد أقانيمه:
الخُلدُ يحلمُ في جُحرِه المتواضع.
الفراشةُ في طريقها إلى الجنّة
تطيشُ عن حدِّ سياجي.
الكلبُ، خلفهُ، يُفسِّرُ إشاراتِ مرور العابرين
بقوانين الرائحة، ووقع الحذاء.

وحتى العصافيرُ مشغولةٌ
بتقْليةِ ريشها، والحشَراتُ في
أصدافها الهشّة، تتحصّن...

ما من شاحذٍ لسكاكين الأيام هنا، يتقدّمُ
ما من اضطرامٍ مفاجئٍ في قفيرِ النّحْلِ: ما يحدثُ
ليسَ سوى ما يحدثُ في المعمورة، وما من معنى
لما يحدثُ في حدوثه إلاّ
بالنسبة لمن يشهدُ
الحدَثَ.

ومع ذلك، من يُريدُ حياةً لها هذه النّعْرة
مُقبِلُها قبلٌ، أمسُها يومُنا التالي؟
وما غدُها، سوى لحظة لن يسكنها أحدٌ سواك.

أمّا أنا، فاعطني ما تشاء:

كلُّ ما يذوي في لَمْحِ البصَر
كلّ ما يُواصِلُ المَسْرى
رغمَ ظلامِ ليلِ العميان .

جبل القدّيس

السماءُ سجّادةٌ
فارسيّة، ساطعةُ النقوش، تلفّها يدٌ
غيرُ مرئيّة، فوقَ منامِ الجبلِ القريب
جبَلِ القدّيس برونو .

أراهُ من نافذتي
الشرقيّة، حُوتًا من تُراب
ودِيانُهُ الورديّة عند الغروب تملأها الظلالُ حتّى
يزحفَ الضبابُ من البحرِ، ويُخفيه
في غلائله البيضاء .

مرّةً، ذهبتُ أتسلّقهُ، وسرتُ على القمّة .

واليومَ أسيرٌ في البيت
جيئةً وذهابًا، كمن أضاعَ شيئًا
وكلّما بلغتُ النافذة، تطلّعتُ شرقًا
وألقيتُ عليه، خلسةً، نظرة .

شاعر عراقي مقيم في سان فرانسيسكو، كاليفورنيا،
الولايات المتحدة



مقال في معنى الريح

«هذا أنت

من المشي إلى المشية»

(توفيق الصايغ)

أملاك

لِمَنْ كُلُّ هذه الشمس؟
لِمَنْ كلّ هذه الشواهد الـ من طين؟

وتحتنا:
لمن كلّ هذه الجمجمة؟
والتّرقوتان؟
والحوضُ
وعصعوصُ الظّهْرْ؟

إنّها لهُمْ
إنّها احتياطيّهم الباقي
في عُبورِهِم السّريع على هذه الدّنيا.

استمهال

إسمعْ!
ماذا لو قلتُ لكَ
استمهلني حتى تتزوّجَ
آخرُ بنتٍ عندي؟
ربما ستضحكُ هازئًا
ورغم ذلك سأقولُها:
أيّها الزائرُ الهرطوقيُّ
أيّها الكلب..
استمهلني حتى تتزوّجَ
آخر بنتٍ عندي!

إختزال

(منَ التّرابِ جئتُ
وإلى التّراب أعودُ)؟
كلا
وأيْمُ الحقّ
.. كلاّ!
ثمّةَ مَن جاءَ بعدَكَ
أيّها الجامعةْ
ثمّةَ من كان أعمقَ منكَ
غوراً،
وأكثرَ عبقريّةْ
ثمّةَ مُواطنيْ توفيق

صائغ
وثمّة :
(من المني
إلى المنيّة)!!

شهوات

يا جسدي
يا فتيلة الأرملة
يا آكل خبز الطوابين
وقارئ أطياف ماركس

لا ترغوِ
بل مزيداً مزيداً من النار
ففي جسم نملةٍ أكثر مما فيك
من شهوات!

عن التّعب والرّاحة

أبونا الذي في السماواتِ والأرضِ تركَنا عُزّلاً أمامَ أقدارِنا – واستراحَ منذ يومِهِ السابع إلى الأبدْ.
أبونا الذي نراهُ في النملة والجبل وزهرة البامياء وبُحّة الناي... الذي نلوذُ به من وحشة بيوتنا فنخرجُ لنقابلَهُ في قوس قُزح وكركرة طفل ودمعة شيخ.

أبونا هذا استراحَ من سابع أيامه لنشقى نحنُ مواليد
النساء من أزل الدنيا إلى يوم الدينونة
حَسَنٌ! وإنْ كان يُخيَّلُ ليس حسنًا احيانًا!
حَسَنٌ – فلتكن راحتُهُ مُقدّسةً. وليكن شقاؤنا أيضًا
مُقدّسًا.
فمن هذا الشقاء انسابت
الموسيقى وتزيّنت المرأةُ واخضوضرَ عُودُ البنفسج وكَتَبَ
الشعراءُ أبهى كلماتهم
حَسَنٌ! ليكن ذلك السابعُ حَسَنًا مرّةً ومشؤومًا مرّةً
وغامضًا مرّاتٍ. غير أننا في جميع الحالات مَرْهونون
بحياتنا: ترفعُ لنا قرصَ العسل تارةً وتاجَ الشوك
أُخرى فنحبُّها في التارتين.

حَسَنٌ يا أبانا. حَسَنٌ جدًا. ولكن الحسن أيضًا أن
تغفرَ بمحبّة الأب الرحوم طيشَ الأبناء المتعبين. آمين. هللويا. آمين.

(. . . . .)

وكلّما تذكّرتُ قولَ احدِهم
بأنّكَ انتَ الشاعرُ
وسيّدِيكَ وتاجَيْ راسِكَ
هُمَا فقط حكيمان –
أشحتُ وجهي عن ديوانِكَ طبعة ١٩٨٧
وانتابني الغضبُ.

انتابني الغضبُ. كأنَّ أحدهم داسَ على قدمي.

بل واعتورتني تجاهلَ الكراهية!

المغفرة يا أبا عُباده
اعرفُ أن هذا لا يليقُ
بشاعرٍ من احفادكْ
بشاعرٍ مثقفٍ من عصْرِ ما بعد الحداثة.
ولكن هذا ما يحدثُ معي
وهو من حُسن الحظّ
لا يحدثُ إلاّ احيانًا
المغفرة يا بُحتُرِي
غُفرانكَ مرّةً ثالثة!

رجل النوستالجيا

دُقّوا بابَ غيْرِي
لستُ أنا من يصلُحُ لهذه المهنة:
(الذهابُ إلى المستقبل).

إنني رجلُ النوستالجيا
بيتي قبوُ كُتُبٍ
وسنواتي حَجَرٌ خلفي.

اذهبوا أيها الإخوة
شكراً جزيلاً
لقد أخطأتم العنوان.

سجن

أنا المهرّجُ
في مدينةٍ لا يحسدُني أهلُوها
على إجادتي في عملي
وإنّما على رحيليَ القريبِ عنهم!

أشياء زائدة

نستيقظُ معا – أنا وأفكاري
ولا يلبث كلٌّ منّا
أن يشعر بالحرج حيال الآخر:
ماذا أفعل بها، هنا
وماذا تفعل بي؟!

أسباب

ولأنك مستقيمٌ
ولأنك صافٍ وعذبٌ ومطمئنٌ
كماء الينابيع –
قل: وداعًا للشعْرْ!

زيارة

مَن لهم؟
في نعاسهم الابدي..
هؤلاء الذين رحلوا
صُدفةً
قبلنا؟

من لهم
في وحشتهم الباقية؟

غير أيدينا تَرشُ
على قبورهم الماءَ والورد

غيرَ ادعيتنا
تزيحُ عن أرواحهم الوحشةَ؟

كيفَ أصبحتَ غريبًا تحتَ سماءِ خانيونس؟

(إلى: أحمد عمر شاهين)

إلحقْ!
الذكرياتُ تتدافعُ – مُتصاحبةً –
هاربةً على
درجاتِ السُّلَّمِ...
وورقُكَ أبيضَ ما يزالُ
إلحقْ!

تفاحةُ آدمَ سقطت كفارٍ
في زغبِ رئتيكَ الثقافيتيْنِ
فتخثّرت إستغاثاتٌ كافكا مُسوخًا أمام بؤبؤيكَ
وتصمّغَ أنفُ غوغولَ ضفدعةً خلفَ اللسانِ!
إلحقْ!
سوف يشمُتان بكَ غير مرّةٍ
ويشيرانِ بأصابعهم الوسيمةِ نحوكَ
ويقولان
« رجل من خانيونس هربتْ منه حتى الذكريات »
إلحقْ!
كيف تشرب شايكَ مطمئنًا بعدَ
اليوم تحت سماءٍ صباحيةٍ مُغبرّةٍ غير سمائها دون
أن ترتعش أصابعُك التي تمسك الكوب (عشرٌ وواهنةٌ
بلا إيما ذكرياتٍ) وكيف – وهذا هو الأسوأ – ستنده عليها
بعد ذلك فتحيلك في غرفة المكتب مثلبةً مالئةً بياض
أوراقكَ في أسوداد لياليك!
إلحقْ!
إلحقْ سريعًا!
الحقْ حالاً بالاً!
إلحقْ واكتم المذياعَ!

(كانه خانيونس. . . ، . . آهِ خانيونسُ المستعادةُ في
الذهن بيضاءَ من غير سوءٍ ولا أوتوتوميا، تلامسها
نوستالجياك على غرّةٍ فتراوغك الآن مسكونة بتوائمها – الجوفِ
في زمن اللعنة – الاختناق . . – فآهٍ إيا أحمدي :
هل تصيرُ مدينتك – البيتُ مدينةَ زَجْرو . . . فقط ؟)

رسائل قديمة

(١)
إلى إمرأة:
عندما تحيضين
يصبح طعمُ العالم
حامضاً.

(٢)
إلى شجرة:
أعرف مسبقاً
أنني أريقُ عليكِ حماقاتي
لكن: احتمليني.

(٣)
إلى سيگارة:
دائماً أراكِ أهمَّ عندي من «ديكارت».

(٤)
إلى نملة:
الذي يُؤكّلُكِ
ويؤكّلُ أطفالي:
واحدٌ.
ولستُ، بعدُ، سوى فائضٍ
عن الحاجة.

(٥)
إلى رجْل طاولة :
أحيانًا،
بالأمس مثلاً :
تمنّيتُكِ وتدًا لروحي .

(٦)
إلى إبريق قديم :
السّيمتريّون الجفاف
تغاضوا – بقحّةٍ – عن رصانتك
وأنا، فحسبُ، من ستدخل معي
متنَ القصيدة الحديثة .

(٧)
إلى ميلان كونديرا :
يحدثُ معي أنا أيضاً،
صباحًا :
تشدّني أمعائي إلى الأرض
وحالما أنتهي
يقودني الناجُ إلى مسالك الميتافيزيقا .

(٨)
إلى قطرة طلّ :
لكِ كثافةُ المنيّ
ولي : نُبوُّ المُخيّلة

(٩)
إلى قميصي:
متى، في الأعالي، سترقى إلى قميص عُثمان؟

(١٠)
إلى بورتريهي:
لشدّ ما أمقتُ فماشبَتكَ
ولشدّ ما أشتهيكَ مرآةً أو
مرآةً.

(١١)
إلى دستويفسكي:
تُرى: ما هي أخبارُ لحيَتكَ الخمسينيّة
هل شذّبها «نكيرٌ»
أم أكلتها دودةُ روسيا؟

(١٢)
إلى العزيزة المُدبِرة:
نهارُنا: مانجو
وليلنا: رُجيم
وهكذا يا أُمُّ صِرنا في حراكٍ طبقي.

(١٣)
إلى أينشتاين:
واحدٌ في الرياضيات غيرٌ
واحد في الدين غيرٌ
واحد في مخيم خانيونس
أليس كذلك يا أبانا الأصلع؟

(١٤)
إلى سدّادة كوكاكولا :
يا ٣ غرامات من البلاستيك
هل قلتُ لكِ إنكِ أكثرُ خلوداً من
الكائنِ البشريّ؟
ورزانةً
وحكمةً
من الأشجار؟
وثقلاً من الفكرة؟
وهلْ، أيضاً، وسَمْتُكِ بالأشدّ وسامةً
من فتحاتِ الإناثِ بشريّاتٍ وغيرهنَّ أمْ
تُراي تلهّيتُ عنكِ بشربِ ذلكَ الطائلِ السحريّ
في صُهد ذلكَ الصباح؟

(١٥)
إليها . .
عادةً
أيتها الذّئبيّةُ
يا نجمةَ أغسطس العَطِن
عادةً ما ترفعينَ لي ذنبكِ
في ليالي الكتيمات
وعادةً ما أغضُّ بصري خَجِلاً ومُبتسماً
لكنني الليلة قد ثبّتُهُ مُغتلِماً .

(١٦)
إلى الله :
أيّهما أبهى

أيّهما أوسعُ
أيّهما أكثرُ مضمونيّةً
الماءُ
أم المعنى الكامن في الماء!

(١٧)
إليّ: . . . . .
صه،
صه:
غالبًا حُموضةُ المعدة لا تلد عسلَ الكلام.

«فُورْسَةُ» الكائنات

الظهيرةُ أعتمتْ،
الياسمينُ والصُّيصانُ وحوضُ النومِ ناموا
سوى فَرْخٍ دُوريٍّ يُهَمْهِمُ
سوى حمارِ الجارِ
سوى الآذانِ . . . سواكَ.

الآنَ يُهَمْهِمُ الصمتُ
يَستَتِبُّ اللهُ في ازْوِرارِه عنكَ
وتنحلُّ الغمامةُ والغيمُ
يُغضي حجرُ الناسِ
يغيضُ حتى ذنَبُ المُخَيِّلة.

ما لَهُ؟
ما لَهُمْ؟
ما الذي تَوَّمَهُمْ ؟
ما الذي – فُجاءةً – مَرْتَمَهُم؟
أمتعبونَ هم؟
أنصفُ مرضى؟

يا إلهي
. . . كانَ ثمةَ اتفاقًا!
كأنّها المكيدةُ . . .
كأنّهُ الضجرُ الكاوي!

أم هو السحرُ ذو السطوةِ يوميًّا؟
أم هي « فورْسَةُ » الكائنات؟

الظهيرةُ أعتمتْ
الياسمين والصيصان وحوض الثوم ناموا!
متى تنامُ أنتَ؟
متى ينامُ
هُوَ؟

بصل أخضر

بيدٍ مرهفةٍ صافية
بيدٍ أكادُ أقولُ أموميّة
قدّمَ ليَ المضيفُ طبقًا من البصل الأخضر
(طبقًا بفحولٍ غضّةٍ مغسولةٍ وأوراقٍ زاهيةِ الخَضار)

وعندما هممتُ بتناولِ واحدةٍ منها
استيقظتُ – كعادتي مع كل حلم سعيد !
ولكن – على غير ما ألفتُ هذه المرة
استيقظتُ بريقٍ جارٍ وجبين جاف .

منذُ متى لم آكل البصل الاخضر؟
منذُ متى لم أزُر أُمي ؟!

ضجيج

أيةُ مصادفةٍ
وايُّ مصيرٍ؟

بيتي على شارعٍ عام
وكذلك مقبرةُ العائلة

يا إلهي
أمَا مِنْ راحةٍ حتّى هناك ؟

عام خارج البيت

اخيراً ارتحتُ
اخيراً استطعت بعودين من خشبٍ
ان أُمسكه من ذيله
وأُلقيه خارج النافذة .

«١٩٨٤»!

حمدًا للرب أنك لن تتكرّر
في رزنامة أخرى
لن تتكرّر ولو عاش البشر
١٩٨٤ مليون سنة كبيسة!

نُدوب

السنة البسيطة
ذئب بناب ناقص
ذئب بذيل أقصر قليلاً
ذئب وعيناه مرهضتان،

مع ذلك
السنة البسيطة
هي أيضًا تترك ندوبًا في الروح!
هي أيضًا تنهش
هي أيضًا تتقن كوابيسها

....

هي أيضًا.. روم كالروم
فعلى أي جانبيك تميل؟

(النصوص من مجموعة شعرية بعنوان «مقال في معنى الريح»، قيد النشر)

شاعر فلسطيني مقيم في غزّة / فلسطين


ترحال

القاهرة – لوزان
One-Way Ticket

(١)

يمتد شارع شريف من شارع ٢٦ يوليو حتى شارع صبري أبو علام. شارع على قدر من الاناقة، مليء بباعة اللوازم المدرسية، الأدوات الفنيّة، الملابس، الاحذية، وفي جانب منه يقع البريد السريع. وينبغي المرور به للاتصال الهاتفي الخارجي. إنه شارع يمتد حوالي كيلومتر واحد وسط المدينة القديمة في القاهرة. غير أن هذا الشارع كان يشكل كابوسًا لافراد البعثة الفنيّة السويسرية الذين حلوا في القاهرة في الشهر الأول من سنة ١٩٩٨. الڤيلا السويسرية تقع في شيرمنت على أطراف العاصمة، وثمة شقة وضعت تحت تصرفهم وسط القاهرة في ظهر السفارة السويسرية عند ملتقى شارع طلعت حرب بشارع ٢٦ يوليو على مبعدة أمتار من شارع شريف.

تتقاطع مع هذا الشارع وتتفرع منه ثمانية شوارع، يتجه كل شارع منها اتجاهًا مختلفًا. الحل الوحيد للخروج من متاهة كهذه يكمن بطلب المساعدة من المشاة. يبرع المصريون بأداء الخدمة، غير أنها غالبًا ما تكون خدمة متعبة. في أحيان كثيرة يشيرون لك لاتجاه معاكس وقد يختلف اثنان في الوقت نفسه على تعيين المكان الصحيح، كنت أعلل ذلك بسبب اللهجة العراقية، غير أن محمد عبلة يعلل ذلك بقوله: إنهم هكذا!

كنت أتمنّى ان أجد نفسي في اي شارع آخر، في اية زاوية أخرى من القاهرة، ما عدا شارع شريف. غير أنه المكان الذي أشتري منه مواد الرسم ومنه أمرّ للإتصال باطفالي بالتلفون. إن حسم الأمر بتعيين إشارات وعلامات بارزة هو أمر قليل النجاح بسبب الزحمة المريعة. غير أن الحل الأكثر عقلانية يتلخّص بالابتعاد قدر الإمكان عن هذه المصيدة وذلك بإرسال البوّاب لشراء الحاجيات الضرورية هناك أو الذهاب بصحبة صديق مصري. مرة ذهبت مع كلارا بصحبة الگرافيكي المصري البارع عبد الوهاب محسن، ولم يفلح هو نفسه بإنقاذنا من التيه في الشوارع الموازية إلاّ بعد جهد جهيد.

<< سعيد فرحان: النوبة، مواد مختلطة على قماش، ٥٠/ ٤٠، ١٩٩٨

غير ان حلول صديقتي ميرسيدس، التي جاءت من سويسرا لمصاحبتي على احتمال الغربة حسب تعبيرها، في شقة في شارع جواد حسني الموازي لشارع شريف، جعلني نهبًا لوساوس من نوع غريب، وهو في نهاية الأمر وسواس قديم لم ينجح الزمن بإزالته، ذلك أنني ساضيع حتمًا ولن أجد مخرجًا للوصول إلى البيت. إن البيت هو المكان الذي أنشد الذهاب إليه دائمًا. نعم، إن هاجس الوصول إلى البيت هو أكثر الهواجس ألمًا وتعاسة للغريب الذي ضيّع بيته الأول.

ذات يوم وأنا أغادر شقة ميرسيدس في آخرة الليل، لم أجد أي شارع اليف يقودني إلى المنزل. الشوارع في الليل لها مظهر آخر تمامًا، ثم إنني مصاب بمرض عيون لا أجد مقابلاً له بالعربية، وهو أمر أجهد بإخفائه كما تجاهد سيدة عجوز بإخفاء عمرها الحقيقي. ووجدت نفسي بعد ساعة من التجوال المتوجّس بين بيوت ظلماء تؤدي إلى قعر حقيبة، كما يقول التعبير الفرنسي.

بعد ساعتين من انتظار مسكون بافكار لا يربط بينها رابط سوى التذكار، قررت أن استسلم لمصيري وأرمي حقيبتي اليدوية على الأرض النديّة وأنتظر طلوع الفجر.

وفي دوّامة تذكاري للبيوت التي سكنتها وغادرتها، شأن كل مهاجر، برزت تلك الفكرة الأليمة بأنني سوف لن أجد البيت الذي التجئ إليه. ومما زاد الألم حدة هو أحد مظاهر مرض عيوني، إصابتي المزمنة بالعشو الليلي الذي تتعثر فيه الرؤية الكافية بغياب ضوء ساطع. إننا، معشر العراقيين، ونشترك كثيرًا من الصدق بأننا معتادون بقليل أعشى.

قبل أن يدلق الفجر ضوءه الأليف، لمحت ظل رجل أشيب يرتدي معطفًا أسود، رأسه تعمره كشيدة[1] سوداء ولحيته شديدة البياض.

بألفة ذات مذاق مصري توقّف على مبعدة أمتار وقال بلهجة عذبة:

ـ بابن عليك مضيّع بيتك؟

لم استطع تبيُّن ملامح وجهه. كنت ألقي بتساؤلاتي في خانة المصير فهو كفيل، فيما يبدو، بإيجاد حلول عندما يتعذّر الوصول إلى حل عقلاني.

ـ لم أضيع بيتي فقط يا عم، إنما أعتقد بأنني ضائع أيضا..

لم يُخرج يده من جيب معطفه واستمر بالمشي بهدوء شديد، مرددًا:

ـ ستجد بيتك حتمًا، ستجده بالتأكيد.

كان ظل معطفه وضياء لحيته يشيان بالرحيل، حين أضاف:

ـ أتعب نفسك قليلاً، وستجد البيت الذي تنشده!

تابعت ظله، وبذات الإتجاه الذي سلكه سرتُ. ولكنه اختفى في أحد البيوت المظلمة.

ووجدت نفسي، بعد مسيرة مجهدة مع خيوط الفجر الرحيمة، في نهاية شارع عبد الخالق ثروت قرب الجسر المؤدي إلى مسجد سيدنا الحسين.

كانت تلك أوّل أيام البحث عن إشارات وعلامات التآلف مع مدينة كبيرة كالقاهرة.

وحتى تلك اللحظة لم تنته حكايتي مع شارع شريف. غير أننا، وبعد بحث دقيق، فهمنا بأن المدينة القديمة في القاهرة هي دائرية الشكل، الشوارع فيها تلتصق ببعضها التصاق المصري بأرضه، وعندما توصّلنا إلى هذه الخلاصة كانت مدّة بعثتنا قد انتهت.

(٢)

تقع الفيلا السويسرية على طريق الصقارة بين أهرامات الجيزة وأهرامات الصقارة في قرية اسمها شبرمنت يسكنها الفلاحون.

تعود الفيلا لعادل الرسام وقد بناها بنفسه مع البنّائين المحليين على طراز بناء حسن فتحي، غير أنها مغلقة على نفسها، ليس فيها زاوية قائمة وروعيت في طرازها فلسفة «الانتروبوزوف»، وربما لهذا السبب يولع بها السويسريون. في الأتيليه الذي يحتل الجانب الأيمن منها ليست هنالك سوى نوافذ صغيرة، وبالتالي فالنور الكهربائي ضروري فيها للعمل. تبعث هيئة المدن السويسرية كل ستة أشهر ثلاثة فنانين أو باحثين، يجري اختيارهم دوريًا بين الكانتونات السبع التي أوجدت الفكرة، يمثل كل فنان الكانتون الذي يسكنه. سوزان أرسلت من كانتون بيرن وهي تعد كتابًا عن المرأة العربية. كلارا من كانتون بازل وهي فنانة مشغولة بالفن الكونسبتويل[1]، والاثنتان لا تحتاجان مشغلاً للعمل، وإذن فقد أُخلي المشغل الكبير لي طوال مدة إقامتنا. وهناك تحتّم علي أن أفرش محصولي اللفظي القديم من الأفلام المصرية لكي أتفاهم مع الشغّال رفعت، المسؤول عن غسل الملابس، الطهي، التنظيف وشراء لوازم الأكل والشرب، لكي يحضر لي المواد اللازمة لعملي. ولأنه يعمل في الفيلا منذ أربع سنوات فقد اعتاد الطبائع السويسرية، الأفرشة تُغسل وتكوى للشقق الأربع المستقلة التي تحويها الفيلا، والفيلا نظيفة على الدوام (ما عدا الأسابيع التي تطل فيها رياح الخماسين وهنا لا تنفع العادات السويسرية في شيء مع الرمل والغبار).

الفيلا المجاورة هي الفيلا السويدية. في فترة اقامتنا كانت تسكن فيها فنانة تشبه إلى حد بعيد مخلوقات بيرگمان في أفلامه الأولى، بحيث أن مجيئها مع قططها الأربع لكي تشرب معي الشاي، كان أشبه بكابوس يقظة.

الطريق إلى مركز القاهرة يستغرق أحيانًا نصف ساعة وأحيانًا ساعة وأحيانًا أربع ساعات، وإذن فإن المكان المفضل لتجنّب قتل الوقت على الطريقة المصرية هو الفيلا والانغمار في

العمل وتأمل الفلاحين في الحقول الملاصقة للفيلا والذين يعملون بطريقة بدائية جداً. التلفون لا يتوقف عن الرنين بسبب أو بغير سبب. عندما تدخل الآتيليه وتغلق الباب لا يُسمع صوت التلفون، ولذلك فقد أصبح موقع إقامتي.

في المساء حين يذهب رفعت لبيته ويعود سمان شغال الفيلا السويدية، الدمث الأخلاق، لقريته، يخيّم صمت لا بشري على المكان، تقطعه أحيانًا ضجة شاحنات النقل وسيارات الأجرة. إنه وقت خروج الحشرات التي تدبُّ من كل مكان لتحيي كرنفالها الليلي. لقد جئتُ إلى هذا المكان هاربًا من مشاكل لا تنتهي، وقصص حب تؤجّج حيرتي اكثر مما تسلط عليها الضوء الرحيم، وكانني أعيد ذات الاخطاء في عدم الإحتراس من مساوئ الدنيا. لقد كنت باحثًا عن هوية مزّقتها الحروب، ناشدًا طريقًا للخلاص، وفي الحقيقة كنت معبأً بيقين أن الخلاص يكمن في كومة التعارضات التي تغذّيها النفس المعذبة وخارجها يبدو الخلاص كاريكاتوريًا.

علّقت صور أطفالي فوق إحدى اللوحات القديمة ورفعت سماعة التلفون واشتريت عشرات الكاسيتات وبدأت العمل مقلداً الطريقة السويسرية في الانغمار. لا وقت للصفنة واستعادة الذكريات الاليمة، على الجسد أن ينام حين يدب الإنهاك في كل جزء من أجزائه.

(٣)

سوزان وكلارا قررتا الإقامة في الشقة في شارع ٢٦ يوليو. وبقيت أنا بإرادة من يسوق قطيعًا من الأوهام مستسلمًا لهذه الوحشة في الفيلا الكبيرة المنطوية على نفسها، يصحبني صوت أبو العينين شعيشع وقوري(٣) شاي أسود. احيانًا اخطو متلمّسًا الجدران للذهاب إلى التواليت. الليل عميق والسكون على أشدّه يزيده حدّة صوت نقيق الضفادع في الترعة المجاورة وصوت الصراصير. مرة وأنا أقلّب حقيبتي باحثًا عن علبة سگاير، دقّ جرس التلفون بشكل طويل. تنبّهت إلى أن هنالك تلفونًا آخر قرب غرفة الضيوف. صعدت بعد أن أشعلت جميع الأضوية. رأيت باقة زهر متيبّسة قرب التلفون. رفعت السماعة بهدوء. جاء صوت غاضب معاتب:

ـ من أنت؟

ـ الاحرى بك أن تقولي لي من انت، لانني في بيتي.

كانت كلمة (بيتي) ذات صدى غريب، بحيث انني نسيت تنغيصة التلفون العابث. وتنبهت إلى أنني لم أكن مرّة في حياتي وحيداً وغريبًا إلى هذا الحد. ولكي أتعرّف على «بيتي» أخذت أزور غرفه الواحدة بعد الأخرى. الشُقة الأخيرة تحتل الطابق الاخير كله

وهي تطل على الحقول الظلماء. جلستُ على كرسي القصب في الشرفة وللحظة خاطفة لم تدم سوى ثوانٍ، ثوانٍ معدودة، أصبح لدي شعور يقيني بأنني في بيتي. غير أن هذا الشعور تلاشى بسرعة. وتعجبت من أنني اخترت أكثر الشقق الأربع انغلاقًا. غير أن نافذتها تلامس سعف نخلة شاسعة ولها باب آخر يطل على الحديقة، تحتله منضدة وأربعة كراس من جريد النخل. تطرب دواخل كل عراقي لمشهد نخلة. وفي هذه الصحراء المريعة التي ألقوا فيها، صحراء النفي الاجباري، يبحث كل منهم عن نخلة مزروعة في ثنايا ذاكرته. إذ من داس على الجرح العراقي عليه أن يشعر بالعار إزاء هذه الكائنات الطيّبة التي لم يرحمها التاريخ يومًا.

في لحظات الرضى إزاء ما نفعله، تبدو النفس وكأنها صديق عزيز يطل بعد غيبة طويلة. ولشدة فرحي بهذا اللقاء الذي طال انتظاره، لم يأتني النعاس. في تلك الأسابيع التي قضيتها وحيداً شعرت بالعرفان لوجودي في هذا المكان النائي.

ميرسيدس أقبلت مرة وقالت وكأنها تمنحني هبة:

ـ قررت الإقامة معك!

رفضت هبتها بقلة أدب ما زلتُ أشعر حتى الآن بتأنيب ضمير إزاءها. إن الحديث مع ميرسيدس كان مسرًا دائمًا، إلا فيما يخص علاقتنا، فهي قارئة ممتازة ولها معرفة تشكيلية ومعمارية غنيّة، وتطالبك دائمًا أن تكون دقيقًا في كلامك، ثم إن وجهها هو أحد أجمل الوجوه التي رأيتها في حياتي. قضينا ليالي طويلة ونحن ندور في أزقة القاهرة حتى الفجر، نتحدث دون توقّف.

ولكن محبتها للفيلا سيحرمني «طريق الآلام». إن النفس هي، في النهاية، الواقع الوحيد ومعرفة أسرارها وشكوكها، أو على الأقل الدخول في معترك تعارضاتها، هي مهنة شاقة وعسيرة، وقد كانت هذه مهمّتي منذ أن قبلت هذه الدعوة متخليًا عن رؤية وجوه أطفالي. وعلى صفحة تلك الأيام البطولية يمكن وبسهولة وضع اسم القرية المصرية الشديدة التعبير «خلوة الغلبان»، وهي أيضًا اسم الحكاية التي قصها لنا في أمسية توديعي، القاص البارع ابراهيم أصلان.

ذات يوم وبينما كنت أتسلم بريدي من السفارة السويسرية، طلبت مني مديرة «المنظمة السويسرية للثقافة» في القاهرة استقبال فرانز ماير، «لأن لديكما الكثير مما هو مشترك»!

وماير هو شخصية أسطورية ارتبط اسمها بمتحف الفن الحديث لمدينة بازل، وحكايته مع أعمال بيكاسو شهيرة جداً. فقد صوّتَ شعب كانتون بازل بأكثرية لشراء أعمال بيكاسو على نفقته، إذ عجزت الحكومة وقتها عن إيجاد المال اللازم لشرائها. تأثّر بيكاسو

كثيراً لهذا الحدث الفريد في التاريخ الأوروبي، حين يقرر شعب إنفاق أمواله الخاصة لشراء اعمال فنية رفضت الجهات الرسمية اقتناءها، ولذا أهدى المتحف ثمانية من اعماله الكبيرة الحجم. كان فرانز ماير، مدير المتحف والعقل الذي حرك خيوط هذه العملية. وهو أحد العقول الأوروبية الكبيرة في مجال الفن البصري (ذكرت لي السيدة الطيبة أن فرانز ماير سيفقد بصره بشكل تدريجي حتى العمى خلال السنتين القادمتين، وهذا وحده كان سبباً كافيًا لكي اخرج من صومعة خلوتي واذهب بسرور لاستقباله).

في الطريق إلى المطار سألني سائق التاكسي عن مكان سكني (لا يتحرج المصريون من توجيه أسئلة شخصية بحتة!). عيّنت له المكان بالتحديد. نظر إلي بغرابة وقال:

ـ لو سكنت ذلك المكان لانتحرت خلال أسبوعين!

ـ لماذا؟

ـ إن مكان سكنك هو خارج الكون!

لقد فهمت مصدر رعبه بعد أسابيع طويلة.

إنّ الكون بالنسبة للمصري، فيما يبدو، هو المكان الذي يزدحم فيه البشر وذلك يعني القاهرة. وذلك يعني أيضاً الضجة الكبرى لملايين البشر. إنه فيما يبدو أمر مركزي في الشخصيّة المصرية، أما السكن «خارج الكون»، في مكان منعزل لا يُسمع فيه سوى صوت الكائنات الليلية وغير آبين النفس وخلوتها، فهو يبدو، أقل ما يبدو، فكرة مرعبة. إن شعور الانسان بوجوده داخل الجموع يُلغي كينونته ويمنحه الكثير من الطمأنينة والأمان وربّما السعادة، لمشاركته الجموع. إنه كائن حي بين ملايين الكائنات التي يتحدث معها ويضحك ويتشاجر ويحزن ويفرح بلا حواجز ودون واسطة وبلا حرج او تحرّج. ومن بين هذه الجموع التي تملأ آخر زاوية من زوايا المدينة وتتدفّق كل صباح بالملايين، تبدو الحياة وكأنها تتعرّى من آخر همومها اليومية. وهكذا تبدو جنازة الميت المحمولة على ظهر تاكسي متعب من الوقوف في الزحمة، وحادثة الدهس او الغرق وزفاف عروس، وموت بعرق مغشوش، وسرقة محفظة في السوق، والزّنى في عز النهار، والصلاة وسط الشارع، والمتسوّل الذي يسب المارة، والمريض الذي يحمله أربع من أهله يعاونهم بواب بناية الطبيب ليخفف الزحمة على الباب، والموت البسيط كورقة التين، والحياة الأسرة مثل تناول الفول مع عمّال المطبعة في وقت الإفطار، والصباح المليء بالغبار – وهو هنا كائن حي أيضاً –، والليل إذا سجا، وأم كلثوم، واليسار الجديد، والبنيوية وما بعد الحداثة، ومرض الكبد المريع، وترتيل عبد الباسط، وقصر الملك فاروق، وآخر مسرحيات السوق، وصوت الباعة المتجوّلين، والأزهر الشريف، وضجّة قناني الغاز المنقولة على عربة ذات إطارات

متهرئة، وضحكة عبد الهادي الوشاحي العذبة، وأقدام العم أحمد الحافية، وفنادق الدرجة الأولى ذات العفن الدفين، والسودانيون المهانون، والبياض الآسر لبيت مريومة، والأب اليسوعي المتوجّس، وخان الخليلي، وشارب ابراهيم أصلان الفضي، ومحطة رمسيس، وميدان العتبة، وابتسامة عبد المنعم رمضان، وجامع السُلطان حسن، وكرم محمد عبلة، وشارع عدلي، وفيفي عبده، واخناتون، وشارع عبد السلام عارف، ورقة يحيى الفرنسي، ووزارة الثقافة، وطوابير العرب المهانة في المطار، وشريفة فاضل، وسلسلة «إقرأ»، وباعة الأقمشة، ودموع العراقي المتنقل بحقيبته المهترئة من فندق سيء إلى فندق أسوأ، ووجه النوبيّة المهاجرة الجميل، وشارع الهرم، ومدينة الموتى، وجامع الإمام الشافعي، وصيدلية الشفاء، ومرطبات الجاحظ، وفلافل ميدان عرابي، ومقهى وردة البستان - تبدو كلها مفاتيح صغيرة في بيانو هائلة تطلق دويًا يصم الآذان.. فكيف يمكن السكن خارج الكون؟

(٤)

قبل مجيء ماير كنت قد اشتغلت بشكل انتحاري، حسب تعبير ميرسيدس التي كانت تصوّر الأعمال وهي في طورها للإكتمال. كنت أبحث عن مادة كثيفة بين الطين والرمل لأشخبط عليها، وأعادني هذا البحث إلى طريقة البناء الطيني في الجنوب العراقي. إننا نعود دائمًا مثل سمك السلمون إلى موضع الولادة لنستنجد بمنجزاته. ذات يوم وبينما كنت ابحث عن فيلم لأصور أبواب بيوت الأزقة القريبة إلى مشغل محمد عبلة، وضعت فيلمًا كنت أظنه جديدًا. رحت أصور الأبواب الساحرة والحيطان التي تطوي تاريخًا عتيقًا. بعد طبع الفيلم على الورق اكتشفت انه الشريط الذي صورته ميرسيدس. لقد تحولت لوحاتي إلى مزيج من الحيطان والأبواب ملصوقة على كثافة سطح طيني. واكتشفت بهذه العملية البديهية أن مادة رسومي كانت دائمًا بمتناول اليد.

صادف مجيء ماير هذه الإكتشافات التي بلورتها الصدفة والعمل المتواصل. وبعد أن امتلأ الآتيليه وضجّت باحة الفيلا بقماش الأكفان المنقوع بالاصباغ والغرى والطين، وجدت نفسي مهيئًا لهجر الآتيليه.

كان سحر النقاش معه وحل المعادلات البسيطة التي تصل أحيانًا حد البديهة، يغمرني بالغبطة. كان مشوارنا اليومي يبدأ من بيت السحيمي حتى مدينة الموتى في شارع ضيّق يخيل لمن يسير فيه بأنه يعيش حقًا في القاهرة الفاطمية. في هذا المتحف الهائل الدفين بين عربات الباعة المتجوّلين والسيارات والحمّالين وظلال اللون الأزرق، كنّا كمن يسير على

سحابة. في كل متر كان هنالك تاريخ حي، تحاول سحقه حضارة السياحة التي لا مفر منها.

اقترح علي ماير أن نخصص كل يوم للبحث في نقطة واحدة لا نتجاوزها، على أن نتهيأ لها في اليوم السابق، ذلك يتيح لكلينا الوقت باستحضار ما في الذاكرة من مادة حول هذه النقطة. كان سائقه القبطي الطيب القلب مغرمًا بتقديم القاهرة، شأنه شأن معظم المصريين، عبر فنادقها ذات النجوم الخمس وعبر الشوارع الجديدة والبنايات العالية، وكان ذلك مصدر تعذيب لكلينا. لذلك اقترحت عليه أن ينتظرنا في آخر النهار عند حي الحسين. استجاب للأمر بطيبة قلب وسألني أن أحتاط من هذه الأحياء.

لقد اكتشفت القاهرة عبر عينين مهدّدتين بالعمى، ولكن ألم أنشد في اليوم الأول من وصولي رؤية قبر ذلك المصري الأعمى الذي علّمني أن أرى عبر عينيه المطفأتين، نبض الأكروبول وشوارع روما وحدائق باريس؟

دعتنا مسؤولة الثقافة السويسرية، بعد أيام، إلى نزهة نهرية بمركب فخم. كان ماير بصحبة زوجته التي تشكو من ألم ظهر حاد، وصاحبتنا في هذه النزهة سيدتان سويسريتان. كانت نقطة نقاشنا سر تشابه عناصر الفن المصري القديم وماهية هذا التشابه. إن عناصر الإنشاء في الفن المصري القديم تتشابه إلى حد بعيد بحيث لا يمكن بسهولة تحديد الفترة التي ينتمي إليها. تحدث ماير عن الفن السومري والآكادي بشكل جعلني أخجل من بؤس معرفتي. ثم انتبه إلى أن الفن الإسلامي ليست له خاصية متشابهة ربما بسبب كبر مساحة الإمبراطورية الإسلامية، ولكن فن آخر يناقض هذا الثبات في تكوين المادة الفنية ألا وهو الفن الإغريقي. إن تعيين فترة ما لفن عصر ما يتطلّب من المتخصص تمرينًا بصريًا رياضيًا ليس عسيرًا. ولكن هذا التمرين يكاد يكون مستحيلاً مع الفن المصري القديم. لقد توصّلنا في النقاش الدائري بأن الفن الإغريقي هو فن حياة وإذن فهو فن متعة وإذن فهو لصيق فترة معيّنة، وحتى إذا افترضنا أن المتعة هي شيء خالد وثابت، فإن شكلها وطريقة عيشها وأسلوب ممارستها تظل لصيقة مكان وزمان معيّنين، بينما يفترض ماير بأن الفن المصري مشغول كليًا بفكرة الموت وبالأخص الخلود. وإذا كانت هنالك مادة يضيع فيها الزمان والمكان فهي الفكرة التي تحيط بالموت. وعندما وصلنا إلى أخناتون وفكرة التوحيد، بدأ الجميع يتململون ويقترحون علينا تغيير الحديث. اقترحت علينا مسؤولة الثقافة أن نذهب مساءً لرؤية الراقصة فيفي عبده.. وفي الحقيقة لم يتسنّ لي من قبل رؤية رقص شرقي إلا عبر شاشة التلفزيون. زوجة ماير وافقت على الحال وبسرور. ماير وهو يسحبني جانبًا ليريني مشهد غسل الجواميس في النيل، مضيفًا على المشهد براعته في

استحضار أعمال فنيّة قديمة وحديثة في الوقت نفسه، أسرّ لي في الأذن :

ـ سيكون مساءً ملائمًا للحديث عن الإغريق!

كان ذلك آخر مساء معه . لقد عُدت في اليوم التالي وبشكل مفاجئ إلى سويسرا بسبب مشاكل عائلية لا تنتهي . لا رسائله ولا صوته الرقيق عبر الهاتف يكفيني عن أحاديثه العميقة ولا من مشهد دموعه عندما زرنا بيت عائلة بسيطة في مدينة الموتى . وجدنا في ذلك البيت، الذي كان بلا باب، ثلاثة صبيان نائمين، يتوسّدون شواهد قبور قديمة . جلس ماير عند عتبة الباب يحدّق بالمشهد الآسر، الذي تتآلف فيه الحياة الحيّة مع الموت الملموس . حاول السائق أن يثنينا عن دخول البيت وظل خارج البيت يرعى سيارته . صاحبة المنزل الطيّبة القلب قادتنا إلى الغرف الصغيرة المليئة بالقبور وهي تشير إلى شواهدها حينما انتبهنا إلى عدد آخر من النّاس الذين يتوسّدون القبور الآمنة . استيقظ أحد الاطفال باكيًا فاحتضنته بحنو، وضعت له وسادة فوق القبر وغطّته بملاءة تشبه كفن موتى، أو ربما كانت كفنًا . كفّ الطفل عن البكاء وصار جزءًا من مشهد القبر . رحّبت بنا ثانية بمودة وأعدّت لنا الشاي . ماير أخرج مبلغًا لم يستطع تمييزه وطلب مني أن أدسّه في جيبها . رفضت المرأة بإباء، رجوتها برقة أن تتقبّله لأنها أعطتنا شيئًا ربّما بحثنا عمرًا طويلاً عنه دون أن نتلمّسه، ثم إننا دخلنا البيت بلا استئذان وينبغي أن نرد شيئًا من هذا الدين . عندما رأت المبلغ أجهشت ببكاء أشبه بالنحيب . احتضنتها وطبعت قبلة رقيقة على يدها . لقد كنّا بصحبة الموتى المطمئنين لوجود أبنائهم المليئين بالحياة، وإذن فإن دموعنا تشابكت، ربما للأسباب نفسها .

(٥)

بعد عودتي من سويسرا، هجرت الأتيليه وسكنت الشقة وسط القاهرة، مستسلمًا لمحبّة لقاءات كثيرة وحميمية مع سويسريين ومصريين وفرنسيين وأناس من قارات عديدة .

ميرسيدس، أقبلت شاحبة ذات يوم وقالت : أظن أنك ستضربني . لقد نمتُ مع شخص آخر .

الكائن المحدّق في عوالمه الداخلية هو أكثر الناس عرضة للانكسار والجرح، وهو الأكثر قابلية للعذاب حين تصدم مشاعره المحتدمة بقسوة العالم الخارجي . لقد كنتُ دائمًا بمنجى عن العالم الخارجي منذ صباي، كان الفن وربّه يحميانني من الانزلاق في تفاهة الحياة اليومية، وسأظل طيلة حياتي مدينًا لإله الفنون لهذه الرعاية الربّانية، ذلك أنني وفي كل مرة أخرج فيها محملاً بآلاف التعارضات أصبح منالاً سهلاً لأبناء الحياة، الذئاب الشرسة،

وتصبح كلماتي ومشاعري الدفينة عرضة للإنتهاك وللتدنيس والتشويه. لذلك أحلم دائمًا، مثل جميع الكسالى الصافين، بالانسحاب إلى مشغلي ومكتبتي مكتفيًا ببضعة أصدقاء وامرأة طيّبة القلب تحضر لي الشاي أحدثها في النزهة التي لا تنقطع عن مسرة الحج في عالم الدواخل الرحيب. لقد يئست ميرسيدس من برودة مشاعري ومن خلوتي مع النفس، وكانت محقة دون شك في وضع حدّ لهذه العلاقة اليائسة. غير أن مشاعر الخيانة التي ولدتها بشرتها الصفراء والشعور بالإثم حرماني لذّة الحوار مع هذا الكائن المنشغل بالإطار أكثر من الغوص في عمق ماء الدواخل الجاري. لم ينقذني من الشعور بالذنب وبالخسارة الدائمة غير مجيء ابني الياس بصحبة فنان سويسري طيّب القلب ولكنه شديد التأفف من صحبة الأطفال. كانت رحلة اكتشاف وتعلّق. كنت أحمله على ظهري، أريه ما يحلم به جميع الأطفال، رؤية الاهرامات والصحراء ودور العبادة الآمنة، وفي الليل كنت أتأمله وهو يصطاد البعوض الذي لا مفر منه.

في محنة الوجود يظل الأطفال رغم ثقل وجودهم أحيانًا والشعور بعبثيته، جزءًا من نور الخلاص. كنت أحتضنه في الليل وهو ينام على ساعدي، دون أن أجرؤ على تحريكها، كان أبي يفعل ذلك كل مساء. لقد احتجت لوجود طفلي لكي أنصف تعب والدي القديم: «وقل لهما قولاً جميلاً»...

في يوم رحيله كنت أنظر إليه عبر زجاج المطار وكأنني كنت أتسلى بقلع أظافري واحدًا واحدًا وأعيدها بذات الاهتمام إلى موضعها المدمى. إن الزواج هو أسوأ ما اخترعته البشرية وهو أكثر انجازاتها تفاهة، ولكن الشعور العائلي هو أحد أكثر المشاعر نبلاً، وهو لا ينمو ويأخذ مداه النبيل إلا في مرحلة الأبوة، عندما تتطلّع إلى طفل يسير بحقيبة على ظهره، يشبهك تمام الشبه، وفي الوقت ذاته مستقل كليًا.

للحظات رأيت طيف أبي وهو يرقبني في طريقي إلى المدرسة البغدادية، مدرسة السهروردي.

غير أن إنجاب أطفال في هذا العالم الوسخ هو عمل بطولي شريطة أن لا تقطعه هوّة الإنفصال عنهم، ذلك أن الانكسار سيحل في عيون الأطفال الذين يعيشون بمعزل عن ذويهم بمباركة القانون. لقد أنشأ القانون مؤسسة كبيرة اسمها الطلاق تدرّ أرباحًا هائلة على المحامين والمؤسسات الرسمية وقد حصدت أوروبا ثمرة بذرتها من العنف. جميع قادة العنف الثوري المسلح التي حصدت العشرات من أرواح الأبرياء في أوروبا، هم أبناء مؤسسة الطلاق، أبناء لم يقل لهم أحد كلمة لا، ولم يعرفوا حرمة القانون.

عدتُ إلى الشقة حائرًا. ارتميت على السرير، وضعت الغطاء على وجهي وأخذت أبكي



بدموع حارة. غير أن ما أفسد عليّ فسحة التنفيس هذه هو دخول حرامي إلى غرفتي. ظننت في البدء أنها كلارا التي تعودت البحث عن السگاير في غرفتي متى شاءت، ولكن الصمت ضايقني. رفعت الغطاء ورأيت يدًا سمراء تحمل قضيبًا حديديًا. صحت به بعنف. رمى الحديد وجرى بسرعة شديدة. تحتل الشقة الطابق الأخير وشرفتها تطل على الشارع وعلى سطوح البنايات المجاورة، ويمكن بسهولة اعتلاءها والهرب عبر سلالم الخدم. الحارس النوبي كان يملك شكوكًا حول أحد العمال ضعيفي النفوس، وأكد لي أن حوادث مماثلة حصلت للسويسريين في السابق. استدعاه للعمل وطلب مني تفحصه من بعيد. كان لدي شك، وحتى لو كنت متأكدًا كليًا من كونه السارق، فإن ضميري المعذّب لا يمكن أن يلقي صاحب عائلة في سجن أسود من أجل بضعة جنيهات، ولكنني كنت متعطشًا لأن أصفعه بشدة لأنه لم يترك دموعي التي طال انتظارها أن تسيل وتغسل جروحي.

(٦)

بين الشقة وميدان طلعت حرب، نختار دائمًا الطريق الأقصر الخالي من السيارات. نمر ببداية شارع شامپليون، نمر بالسفارة السويسرية لتسلم الرسائل والطرود البريدية. في بداية شارع شامپليون هنالك بائع اللحم المشوي الطريف الذي يقف أمامك وأنت تأكل وكأنه تمثال. ثم نشرب الشاي في مقهى رطب يقع في شارع صغير خلف «آتيليه القاهرة». هنالك، في هذا الممر الصغير، توقفت ذات يوم على صوت يناديني بفرنسية فصيحة. كان عاملاً مهاجرًا من نيجيريا، يشتغل في مصنع «رونو» الفرنسي للسيارات وهو الآن في دورة صيانة في كراج يقع في هذا الشارع. قال إنه لاحظني أتحدث مع البنات بالفرنسية وقد تصوّرني من المارتينيك أو من الگوادلوب. قلت له إنني من العراق، فرد: «أوه بغداد، بغداد، ليس عندكم حظ». جلسنا في مقهى صغير ليس فيه سوى طاولتين ومسندين خشبيين يضعهما صاحب المقهى على صفيحتين معدنيّتين. صاحب المقهى هذا كان شبه حاف وله وجه نوبي شديد التعبير. قال النيجيري: «عم أحمد إثنين شاي» وطفق يحدثني عن رحلته من قريته حتى پاريس، تأهيله في صيانة المحرّك، ورحلاته للعمل من پاريس حتى رومانيا والنمسا، هنغاريا، المغرب، ثم مصر، وهو الآن على أهبة العودة: «ولكنني لست متأكدًا من ذلك فقد تغيّر الناس كثيرًا يا صديقي، أو ربما تغيّرت أنا كثيرًا، عندما تغادر بلادك عليك أن تتذكّر أنك أصبحت غريبًا إلى الأبد، ضع هذا في قاموسك اليومي!».

عندما غادر النيجيري، سألني عم أحمد ما إذا كنت نوبيًا، قلت: لا. قدّم لي كأس ماء وقال: «أراك تمر من هنا يوميًا». قلت له إنه الطريق الوحيد الذي أحفظه عن ظهر قلب لأنني أخشى الضياع إذا ما ذهبت في الشوارع الكبيرة التي تتفرّع من ميدان طلعت حرب. وأضفت وكأنني أتحدث لنفسي: «كم هي اليفة أسماء هذه الشوارع بسبب نجيب محفوظ». قال عم أحمد: «آه محفوظ... ده راجل... أنت فنان؟» أجبته بأنني أرسم. قال: «الفن ده مشكلة... مشكلة كبيرة!»

قلت: «ما هي المشكلة؟»

ـ الفن!

ـ لماذا؟

ـ لأنه بحث عن شيء مجهول ودي مشكلة!

قالها بعفوية وبساطة بحيث أن تدوينها سيشوه الكثير من عفويتها وبساطتها.

منذ ذلك اليوم بدأت صداقتي مع عم أحمد. حتى أن جميع زوارنا السويسريين مروا بهذا المقهى وأصرت لورنس أن تشتري الطاولة الحديدية العتيقة التي تشبه طاولات دييگو جياكوميتي المنحوتة. يبدو أن الصداقة تبدأ عندما يمس القلبين شيء بسيط كالماء في اللحظة نفسها. ولكي أبعث لعم أحمد تحية من وراء البحار، عليّ أن أنفض عن كاهلي هذه الحكاية.

تشجع منظمة الثقافة السويسرية الفنانين السويسريين على إقامة معرض في نهاية مدة إقامتهم، ليطبعوا كتالوجًا متواضعًا. رفضت منظمة الثقافة دفع المبلغ بسبب عدم وصول ملفي لهم، واعتمادهم على الفن الكونسبتويل السائد بشكل أساسي في أوروبا (وصلتني نقودهم بعد طبع الكتالوج في آخر يوم لي في القاهرة فأقمت بها وليمة لجميع أصدقائي وأصدقائهم). دفعت لي بلدية لوزان مبلغًا كافيًا بسخاء ودون منّة، حتى شعرت أنها حقًا مدينتي، أهديت الكتالوج لهذه المدينة (زال هذا الشعور حين وصلت إلى محطة القطار وطلبت الشرطة بطاقة هويتي ثلاث مرات متتالية منذ هبوطي من القطار حتى باب الخروج، وندمت على الإهداء الكريم).

التقليد المتبع هو أن يكتب الفنان في الكتالوج مادة عن تأثير المكان عليه ووقعه على فنه.

في هذه الأثناء وصلتني رسالة من الناقد البريطاني جون ميد يطلب فيها أن أوضح له بعض الإشارات التي تتردد بشكل ملح في رسومي لأنه بصدد عمل كتاب عن الفنانين المغتربين «الفنانون المترجمون» حسب تعبير سلمان رشدي. تحمّست للفكرة وبدأت أكتب خواطر على صفحات منفصلة أزيّنها بالإشارات لأحاول على طريقة محلّل نفسي

بدالي أن أشرحها لنفسي قبل كل شيء.

ذات يوم وأنا أتسلّم بريدي من السفارة السويسرية، فتحت رسالة ولم أجد فيها سوى إشارات، والغريب أنها ذات الإشارات التي استعملها في رسومي. كانت رسالة من الياس (سبع سنوات ونصف في آذار ١٩٩٨). لقد كان يطلب مني شيئاً أو أنه يبعث لي برغبة سرية، أو يطلب عسير التحقيق، أو ربما كانت في النهاية رسالة مازحة لا تهدف لشيء إلا لإسعادي بإعادة رسم إشاراتي. غير أن تلك الرسالة كانت فاتحة علاقة جديدة مع الياس. ومن ناحية أخرى وأنا في شحنة هذا التوهج، بدت لي إشاراتي وعلاماتي واضحة، تماماً مثل إشارات المرور والطرق والمطارات، وأنا الذي كنت أظن أنها إشارات تجريدية خالصة لشيء لم يعد له وجود. ربما كان ذلك تأثير ماير الذي استعان بعدسة مكبّرة وكأنه يبحث عن أثر قديم خلف لوحاتي الطينية، كاشفاً لي الكثير من الحروف والأرقام السومرية والآرامية. كل ما تراه العين يخزن في صندوق سري ويظهر ذات يوم بشكل لا إرادي.

ذات يوم وأنا أشرب الشاي مع ميرسيدس في مقهى العم أحمد، تركت الرسوم على الطاولة، وأخذ العم أحمد يطرح عليّ أسئلة غاية في البساطة. إن سليقته التي نجت من تأثير الأدب والثقافة كانت صريحة بطرح تساؤلات يتطلب الجواب عليها بساطة أكثر إذ ينبغي عندها ترك خانة الغموض التي التجئ إليها كلما اختلطت الرؤيا في الرأس. وبدلاً من أن أكتب نصاً عن رحلتي للقاهرة في كتالوج المعرض الذي نظمه بكرم محمد عبلة في «أتيليه القاهرة»، بدأت أكتب رسالة الحوار ميلاً لإلياس فرحاناً للعم أحمد، ولي أيضاً (يجد القارئ النص في نهاية هذا النص).

بعد أن اكتمل طبع الكتالوج وبطاقة الدعوة والملصق، اتفقت مع العم أحمد أن يكون الشخصية التي تفتتح المعرض. لم أتصل بالسفير السويسري رغم لطافته وترحابه وكونه من كانتون ينطق الفرنسية، ولا بالملحق الثقافي ولا بمسؤولة «منظمة الثقافة السويسرية». كان محمد عبلة وحده من يعرف بأن العم أحمد هو الذي سيفتتح المعرض. وبدأنا ننتظر مع جمع الأصدقاء مجيء الشخصية الغامضة. غير أن العم أحمد لم يأت ودخلنا قاعة حسن صبري. ليست هنالك عادة متبعة في أوروبا أن يفتتح معرض شخصية سياسية، يحدث ذلك في المعارض الرسمية الكبيرة.

لم يأت عم أحمد. شعرت بحزن حقاً. وعندما ذهبت لشرب الشاي عنده في آخرة الليل، عاتبته ولم أفهم سبب غيابه.

ـ يا عم سعيد، أنا جئت والله ولكنني رأيت الناس بأربطة عنق وببدلات فخمة، خجلت وعدت.

(٧)

يصعب امتلاك نظرة ناقدة حادة للحياة في القاهرة، على الأقل بالنسبة لي. إن هذا الجحيم الأرضي بسعادته، ببؤسه، بمجده وبجماله، لا يدع مجالاً لأن تكون محايدًا. يتحدث أصدقائي السويسريون أحيانًا عن التلوث المريع، عن انعدام أرصفة المشي، عن الغبار الأسود، عن الوساخة، عن المساومة المتعبة في كل شيء، عن دجل سائقي التاكسي، عن تلوث الأطعمة، عن ازدحام السير، عن الفقر، عن الأمراض الفتاكة، عن الرشوة في كل مكان. . إلخ. غير أنني كنت قد قررت منذ البدء أن أفتح في دفتر ذاكرتي نافذة تطل على قاهرة قلبي. لقد منحتني هذه المدينة هبات جمّة وحرّرتني من ثقل الإطار ومن مواد الرسم الكلاسيكية، أعادتني للمادة المبذولة في الشارع وفتحت مسامات جسدي لحب شغاف، رغم شعوري القوي بأنني غريب فيها.

ولكن أهي القاهرة التي أعطتني كل ذلك، ألم يكن هذا الحزين كامنًا في دواخلي منذ أن اقتُلعت من الأرض التي أُحب؟ ألم أكن أنا مهيئًا لاستقبال كل هذه العطايا، وأن أي مدينة أخرى في الظرف نفسه يمكن أن تعطيني ذات الدفق؟ أليست الروح المعذّبة هي التي اختلقت تلك المدينة الغنيّة؟ في كلا الحالتين أشعر بنوع من السعادة في هذه الخلوة الغنية مع النفس، خلوة العليائ.

لوزان، كانون الأول / ديسمبر ١٩٩٨

(كتب هذا النص في الأصل بالفرنسية. نشرت مقاطع منه في مجلة «آربلو» ومجلة «لوكلو»)

ملحق :

مسيرة إشارة

رسالة إلى صديق

بالرغم من أن العالم الصغير – عالم الإشارات – الذي أحاول أن أحفر فيه صفحة واحدة لا غير من ذكرياتي، يبدو لي غامضاً وقليل الوضوح، إلا أنني سأحاول أن أجيب إجابة بسيطة، كل البساطة، كما لو كنت أشرح لإبنتي جوليا طبيعة عملي.

سأبدأ بسؤالك : كيف تلد الإشارات؟ كيف تنشأ؟

سأعطيك إجابة مدرسية لا لشيء إلا لكي أوضح بعض المناطق الغامضة كل الغموض في ذاكرتي وفي الوقت نفسه سأجيبك على سؤالك الآخر : لماذا اخترت عالم الإشارات؟ ذلك لأنني مقتنع، وإن كانت قناعة نسبيّة، بأن الإشارة هي الرؤية التشكيلية الأولى للتفكير، إن ذلك يعني بالطبع الكتابة – ثم إنني ولدت في منطقة نشأت فيها الكتابة وهذه الكتابة نفسها هي الأقرب إلى نفسي لأنها كتابة لا تخفي عاهتها.

أما كيف تلد الإشارة فلنأخذ الأمثلة التالية على سبيل المصادفة – ولنبدأ بهذه الإشارة (⊕).

إنها الشكل الذي رآه طفل في العاشرة من عمره في انسكلوبيديا البحارة، والتي كانت تشير ربما إلى اتجاهات الأرض الأربعة. لقد رسمه الصبي على غلاف دفاتره المدرسية ربما ليشير إلى الإتجاه الذي سيتبعه فيما بعد. والآن إلى أي اتجاه يشير هذا الصبي؟ هل يشير إلى الإتجاه المعاكس؟

إشارة (آ) هي الرقم واحد في الكتابة السومرية ولكنها شكل مرآة أمي

القديمة وهي أيضاً شكل الحلية التي صنعتها أختي الصغيرة والتي لا تفارق مشغلي.

إشارة (ﻫ) هي الفاء الآرامية رأيتها لأول مرة في كتاب عند الآباء اليسوعيين في شمال العراق وهي تشبه الفاء أو القاف العربية دون نقاط أو مثلما كان يقول لي إلياس بأنها تشبهه عندما كان متكورًا في بطن أمه. لم أطمح في حياتي إلى مديح يفوق هذا المديح.

إشارة (ﱠ) هي الشدة في اللغة العربية التي تضاعف الحرف الذي توضع عليه.

إمرأة غامضة قالت لي في حفلة افتتاح معرض في سويسرا بأنها تمثل شكل النهد. بينما ذكرت صاحبة گاليري ضاحكة بفجاجة بأنها شكل العجيزة. لن أستطيع إلغاء القيمة التشكيلية لهذين الشكلين غير أنني لست مسؤولاً عمّا توحيه الإشارة من حكايات تضرّ باللوحة نفسها حتى لو انتهى الأمر بتسليتي.

الشيء الذي تستدعيه إشارة (ﻻ) هو النخلة وهي الشجرة الأولى التي رأيتها في حياتي، وهي أيضا شكل أشعة الشمس التي يرسمها الأطفال أو الشمعدان الذي يمتلك عدة ينابيع ضوئية في الوقت نفسه. ولكن أهي شكل آخر لشجرة أخرى نائمة في صندوق الذكريات؟

أحيانًا تأتي الإشارات بهدوء وبساطة وتحط على السطح، ينبغي عليّ عندها أن أشكلها وأضعها في إطار تشكيلي. أحيانًا أخرى تتزاحم الإشارات على مساحة اللوحة كما لو كانت تريد أن تُظهر نفسها للمرة الأخيرة، كما لو كانت هذه اللوحة هي اللوحة الأخيرة، أو مثلما لو شعَرْتُ بأنني سأترك نهائيًا هذا البحث المستحيل والذي لا ينفع لشيء إطلاقًا لكي أكرس نفسي لشيء نافع كزراعة زهرة في حديقتي أو تعليم أطفالي لهجة طفولتي أو أن أحب امرأة وأتأملها عندما تنام.

وماذا عن الإشارات الأُخرى؟

لا يمكنني وليس باستطاعتي حلّ ألغازها، ذلك لانها تشكل جزءًا من تركيبة حياتي وينبغي عليّ الذهاب بهدوء كي لا أوقظها من النوم، ذلك لأن هذه الإشارات في رقصتها الغريبة في اللون وفي خليط مادة اللوحة، تغريني بشكل أكيد ونهائي من الإشارات الغابرة لطفولتنا، لجذورنا المتوحدة، للگرافيتي البشري، لأيامنا الضائعة – هي إشارات ذلك الذي كان ولم يعد له وجود .

(القاهرة ٣١ آذار / مارس ١٩٩٨)

(كُتب هذا النص بالفرنسية لصاحب كتالوج المعرض المقام في أتيليه القاهرة في أيار / مايو ١٩٩٨)

(١) الكشيدة، هي لباس رأس تقليدي بغدادي لبعض المعنيين بالعلوم الدينية.

(٢) فن الكونسبتويل، هو الفن الذي هجر مواد الرسم التقليدية، واستند إلى الفكرة والمفهوم، أكثر من استناده إلى العمل الفني المستقل بذاته .

(٣) القوري، هو ابريق الشاي باللهجة العراقية .

كاتب وتشكيلي عراقي مقيم في لوزان / سويسرا

باريس . . من الألف إلى السّين

الرحلة الأولى

(١)

سافرت إلى باريس مساء الخميس (١٢/٩/١٩٩٦) في مهمة مزدوجة.

ذهبت إلى مطار اللد قبل موعد إقلاع الطائرة بثلاث ساعات، تحسّبًا من إجراءات الأمن الإسرائيلي التي ابتليتُ بها حينما سافرت إلى هولندا قبل أسبوعين. كانت الإجراءات مخفّفة على غير العادة. إنها رحلتي الأولى إلى باريس، يشدني فضول زائد إلى الرحلة التي انتظرتها زمنًا! زرتُ من قبل عددًا من مدن أوروبا، ولم أزر باريس! تحتشد في ذهني صور للمدينة أمدتني بها الكتب التي قرأتها والأفلام التي شاهدتها. ثمة صور أخرى قادمة مما تركه بعض المبعوثين العرب إلى باريس، منذ مطلع القرن، من سير أدبية وانطباعات، علاوة على بعض الوقائع التاريخية التي عرفتها منذ كنت تلميذًا في المدرسة (الكومونة، الباستيل مثلاً). كانت لباريس مكانة مرموقة في نفسي، وكنت أنتظر زيارتها بلهفة.

وصلت مطار باريس في الساعة العاشرة ليلاً. كان أحد العاملين في مهرجان صحيفة «لومانيتيه» ينتظرني في المطار (وجهت لي دعوة لحضور هذا المهرجان باعتباري رئيس تحرير صحيفة «الطليعة» المقدسية). نقلني في سيارته إلى المكان الذي سيقام فيه المهرجان. بدا الرجل غير ميّال للكلام، ربما لأنه لا يجيد اللغة الانكليزية التي أستعين بها للتخاطب معه، وربما لأنه راغب في الصمت في مثل هذه الساعة من الليل. سارت السيارة في شوارع مكتظة بالسيارات. ثمة بنايات متراصّة بعضها سابح في عتمة خفيفة، وبعضها الآخر مكشوف تحت الأضواء. تمنيت ألا تتوقف السيارة عن السير، لكي أستمر في تأمّل المشهد المتصل. لكننا وصلنا المكان أخيرًا. تناولت طعام العشاء مع عدد من النساء والرجال، أغلبهم من العاملين في الإدارة والتنظيم أو في إعداد البنية التحتية للمهرجان. بدوا ودين وهم يتحدثون معي بالفرنسية التي لا أفهمها، أجيبهم بالانكليزية، فلا

يفهمون ما أقول، مع ذلك، شعرت أننا متفاهمون على نحو ما، خصوصاً أن لغة الإشارات لعبت دوراً مساعداً في ذلك، ثم إننا لم نكن بصدد الدخول في حوارات خطيرة ذات شأن. نقلني أحدهم في سيارته إلى مكان السكن. سارت السيارة بنا ساعة على وجه التقريب.

أقمت في غرفة صغيرة في السّكن التابع للمدرسة الوطنية للحزب الشيوعي الفرنسي، بجوارها غرفة أخرى صغيرة لا يشغلها أحد (سيأتي في الليلة التالية رفيق من باراغواي، في الستين من العمر أو أكثر قليلاً، للإقامة فيها). الغرفتان تشتركان في مغسلة واحدة وحمام ومرحاض! لا يوجد في الغرفة هاتف، لا توجد أية كؤوس فارغة. إنه سكن للطلاب. إنها حالة من التقشُّف لم أتوقعها!

نمت نومًا عميقًا بسبب التّعب. في الصباح، ذهبت إلى باريس في سيارة أجرة. كان صباحًا طازجًا والمدينة بدت بعد الاستيقاظ من النوم بهيئة رائقة. اتّجهت إلى السفارة الفلسطينية، التقيت السفيرة ليلى شهيد. كان هناك جاك، وليد، وسمر من وزارة الثقافة، وهم أعضاء الوفد الذي ترأسته في اللقاء مع مسؤولين في وزارة الخارجية الفرنسية (دائرة الشؤون الثقافية) بخصوص الموسم الثقافي الفلسطيني في باريس (كم أمقت هذه اللقاءات الرسمية!). اتفقنا على تفاصيل البرنامج ونحن على مائدة الغداء. في الساعة الثالثة بعد الظهر اجتمعنا مع المسؤولين في «معهد العالم العربي» في باريس، من أجل الإعداد للأنشطة الثقافية التي سوف تتم بالتنسيق مع المعهد. أنهيت المهمة من دون تعقيدات بيروقراطية. شعرت بالراحة وأنا أنتهي منها. كانت المدينة تشعرني بالغربة أمام اتساعها وكثرة التفاصيل فيها.

61

هاتفت الرفاق الفرنسيين لكي يأتوا لاصطحابي إلى المهرجان. جاء سائق لا يعرف الانكليزية. كان اللجوء إلى الصمت (كما فعلت من قبل) هو أفضل وسيلة لترك السائق منسجمًا مع نفسه، ولإعفائه من تحمُّل أعباء طارئة. استغرقت الرحلة من فندق «لوتيس»، الذي يقيم فيه وفد وزارة الثقافة، إلى مقر المهرجان أكثر من ساعة (بسبب أزمة السير في المساء، حيث يغادر الموظفون العمل عائدين إلى بيوتهم).

تجوّلتُ بعض الوقت في منطقة المهرجان. ثمة مطاعم متنوعة، أماكن للغناء، وأماكن أخرى لبيع التحف والمصنوعات الشعبية. تناولتُ طعام العشاء في مطعم لمنتسبي الحزب من منطقة شمال فرنسا، رحّبوا بي، أكلتُ صحنًا من المفتول الشبيه بمفتول تونس مع قطعة من لحم الدجاج. كان معي رفيق فرنسي، اسمه «كلود»، وزوجته التي قالت بصوت خافت إنها «لور»، وهما من المتطوعين لتأدية الخدمات في المهرجان. لا يعرفان إلا القليل من اللغة الانكليزية (ثمة مشكلة بخصوص اللغة، فالفرنسيون كما يبدو، مكتفون بلغتهم).

التقيتُ، بالصدفة، يوسف فرح، احد العاملين في صحيفة «الاتحاد» الحيفاوية. تحدثنا معًا بعض الوقت، تحررت من الانحباس اللغوي. انسجمنا بسرعة لان ثمة وفرة من الموضوعات التي يمكننا التحدث حولها، ثم عدنا في الحافلة إلى موقع السكن (تذمّرت بيني وبين نفسي من هذا السكن). تصفحت الدليل السياحي المصور الذي اشتريته للتعرّف على المدينة. عرفت ان عدد سكانها مليونان من البشر، ومن حولها مدن عدة، تتشكل منها باريس الكبرى وفيها عشرة ملايين نسمة. عرفتُ أيضًا ان تكاليف المعيشة في مركز باريس، حيث المدينة القديمة، غالية جدًا. الطقس هذه الأيام معتدل، لكن أمطارًا غزيرة سقطت هنا قبل أيام. أمضيت ليلة ثانية في غرفة كأنها زنزانة.

(٢)

أوصلتنا الحافلة في حوالي الساعة العاشرة والنصف صباحًا إلى موقع المهرجان. وجدتُ «لور» وزوجها في انتظاري (إنهما في الاربعينيات من العمر، منسجمان في حياتهما المشتركة كما يبدو. يظهر ذلك في الإيماءات الدافئة التي تصدر من احدهما تجاه الآخر). قدمت لهما بعض الهدايا التذكارية من القدس (منحوتات خشبية ذات مضمون مسيحي). تأملاها بإعجاب ثم أبديا امتنانهما لي. ذهبنا في جولة إلى بعض الأسواق التي تشكل جزءًا من عالم المهرجان. زرنا معرضًا للفن التشكيلي مكرسًا لذكرى الحرب الأهلية الإسبانية. كانت هنالك لوحات فنية لفنانين فرنسيين وآخرين (أعجبتني لوحة اسمها «أيقونة للوركا»). ثمة لوحات واقعية وأخرى تجريدية. ثمة لوحات مصممة بطريقة الكولاج وأخرى مرسومة على أقمشة وبطانيات. لوحة الـ«غيرنيكا» لبيكاسو مثبتة في صدر المعرض، باعتبارها الاكثر تعبيرًا عن جرائم الفاشيين أيام الحرب الاهلية. اشتريت قرصًا مدمجًا (سي. دي.) يشتمل على أغان عن تلك الحرب التي شارك فيها متطوعون من جنسيات مختلفة، لدحر الفاشية.

تناولنا طعام الغداء في مطعم خاص بالمنطقة الحزبية الواقعة جنوب باريس. اكلنا قطعًا من لحم البقر المشوي، وانتهينا بتناول بعض أنواع الجبنة الفرنسية، ثم شربنا القهوة. كانت في المطعم فرقة موسيقية تعزف الحانًا شعبية، وثمة فتاتان من الفرقة ترقصان معًا. بعد ذلك، اخذ شبان وشابات يرقصون في حيّز ضيق. ثمة رغبة واضحة في كسر روتين الحياة اليومية. كان المشهد بهيجًا. غادرنا المطعم لحضور اجتماع يتحدث فيه قادة الحزب. كان ثمة جمع غفير من الناس، بينهم أعداد كبيرة من الشابات والشبان الذين جاءوا للاستماع إلى الموسيقى الصاخبة، فيما الراقصون يرقصون على أنغامها. قالت لي المرافقة: سوف

يستمر الغناء والرقص حتى الساعة الثانية عشرة ليلاً. حلّ الصمت حينما ألقت إحدى نشيطات الحزب خطابًا استغرق حوالي خمس عشرة دقيقة، تحدثتْ فيه عن الأوضاع الداخلية في فرنسا. الأمين العام للحزب وأعضاء اللجنة المركزية يقفون على خشبة المسرح الكبير على نحو يوحي بالمهابة. آلاف الناس من أعضاء الحزب وأنصاره يتجمهرون في الساحة الكبيرة ويتابعون الخطاب. تذكرت بيني وبين نفسي مسيرة هذا الحزب. المسيرة التي تراوحت بين النهوض اللافت للانتباه حينًا، والتراجع المفاجئ حينًا آخر.

غادرنا الساحة إلى مقهى فسيح (المطاعم والمقاهي والمكتبات والمعارض مبنيّة من مواد خفيفة يسهل فكّها ونقلها بعد المهرجان). هناك، سينعقد حوار حول القضية الفلسطينية، ساكون أنا المتحدث الرئيس فيه. سأتحدث عن مصاعب التسوية السلمية بعد مجيء حزب «الليكود» إلى السّلطة في إسرائيل. سألاحظ وجود ندوات عديدة في مختلف مواقع المهرجان. إحدى هذه الندوات كانت مكرّسة للدفاع عن الصحافي الأمريكي الأسود، موميا أبو جمال، الذي اتهم بقتل شرطي أمريكي العام ١٩٨١، ثم حكم عليه بالإعدام العام ١٩٨٢. ثمة حملة تضامن تقوم بها منظمات سياسية وحقوقية عالمية، تطالب بإعادة محاكمته وباستبعاد عقوبة الإعدام، على اعتبار أن محاكمته الأولى شابتها خروقات تشجع على الطعن فيها. الرجل الذي يعيش في زنزانة الموت منذ سنوات طويلة، منتظرًا تنفيذ حكم الإعدام فيه أو إبطاله، يواصل كتابة المقالات وتأليف الكتب. صدرت له ثلاثة كتب ترجمت إلى عدد من اللغات.

في السابعة والنصف مساء، كنا في حفل استقبال أقامه الحزب الشيوعي الفرنسي للضيوف الأجانب. الحفل مكرّس للتعارف وتبادل الآراء. تحدثت مع عدد من الرفاق الفرنسيين، حول بعض جوانب معاناة الفلسطينيين تحت الاحتلال. استمعتُ إلى شاب كردي وفتاة، يتحدثان عن معاناة الشعب الكردي من عسف النظام العراقي.

أخذنا الرفاق الفرنسيون في رحلة ليلية داخل باريس. مرّت بنا الحافلة بالقرب من برج إيفل. كان البرج مضاء من كل جوانبه. سارت الحافلة في شارع جورج الخامس. ثمة أبنية وتماثيل كثيرة. من نافذة الحافلة أرى بناية اللوفر، التي كانت في زمن سابق قصرًا للملك الفرنسي. أرى القبّة المذهبة لمبنى الإنفاليدز، أرى كنيسة «القلب المقدس»، مبنى البرلمان. الحافلة تمضي متنقلة في قلب باريس. في قلبها أناس قادمون من بلدان شتى، في قلوبهم حلم بعدالة سوف تأتي ذات يوم.

(٣)

بعد انتهاء المهرجان، انتقلت إلى فندق «لوتيس». وصلت إليه في حوالي الساعة العاشرة والنصف ليلاً. أوصلني «كلود» و«لور» في سيارتهما. دار بيننا حديث متقطع. افترقنا عند مدخل الفندق. كان جاك قد غادر إلى ڤيينا، وغادرت سمر مع وليد إلى روما. سلّمني موظف الفندق مفتاح غرفة في الطابق الثاني. الغرفة صغيرة، لكنها أرحب من غرفة السكن التابع للمدرسة الوطنية.

نمت نومًا مضطربًا. تناولت طعام الفطور، وأنا أفكر بالتوجه إلى شارع الشانزليزيه. هذا الشارع علق بذهني منذ ابتدأت أقرأ قبل سنوات طويلة لبعض الكتاب الفرنسيين (مارتر مثلاً). ابتدأت بميدان الكونكورد (هنا جزت المقصلة أعناق الكثيرين. لويس السادس عشر وزوجته ماري أنطوانيت. روبسبير أيضاً وآخرين). شاهدت في وسط الميدان المسلة الفرعونية القادمة من مصر. اقتربت من شارع الشانزليزيه، مشيتُ فيه بإحساس من يعيش داخل نص روائي. على جانبيه بنايات متصلة تشغلها شركات وبنوك ومصارف ومطاعم ومقاه ومعارض للسيارات ولأحدث الأزياء. تبدو الأناقة واضحة في كل شيء هنا. وصلتُ قوس النصر، صعدتُ إلى قمته وسط حشد من الناس. تفرّجتُ على باريس من علو شاهق. تترامى المدينة على مدى النظر في ما يشبه الدائرة الضخمة، تقسمها الشوارع الطويلة المستقيمة إلى مثلثات تلتقي رؤوسها عند الساحة التي يقع فيها قوس النصر.

للمرة الأولى في متحف اللوفر، أمام الموناليزا بابتسامتها الغامضة. أمام أعمال فنيّة لبعض فناني فرنسا في القرن الثامن عشر، ولبعض فناني إيطاليا من القرن الثاني عشر حتى القرن الخامس عشر. رسومات القرن الثاني عشر مكرّسة للمسيح والموضوعات دينية أخرى، لكنها تتسم بشيء من الواقعية بالمقارنة مع رسومات القرون اللاحقة، خصوصاً رسومات القرنين الخامس عشر والسادس عشر، حيث تظهر هنا الرغبة في المبالغة وفي تجميل صور القديسين، وإظهارها في هالة من المهابة والتبجيل!

تجولتُ طويلاً في أنحاء المتحف، وكلما تعبتُ جلستُ على مقعد هنا أو هناك وسط حشود من البشر القادمين من شتى أنحاء الدنيا. توقفتُ عند لوحة أعادتني إلى ما يجري في بلادي: يظهر داڤيد في اللوحة حاملاً المقلاع وبين يديه رأس جوليات بعد أن تمكّن من قتله! توقفتُ عند لوحة أخرى كبيرة جداً عن عرس في قانا الجليل. ثمة لوحات دينية أثارت انتباهي عن القدس وبيت لحم.

أسعى نحو أماكن أخرى انطبعت في ذهني من قراءة الكتب: كنيسة النوتردام. كنيسة انتهى بناؤها في القرن الخامس عشر، تتميّز بنمط بنائها القوطي الذي يدفع الإنسان إلى

الإحساس بالخشوع (تذكرت كنيسة سان فيتوس في براغ، ذات النمط القوطي الذي يتميّز بالنوافذ الدائرية وبالسقوف العالية التي تطاول السماء). تجولتُ في أرجائها الفسيحة (هنا تُوج نابليون امبراطورًا). غادرتها إلى الحي اللاتيني، بشوارعه الضيّقة، ومقاهيه الكثيرة التي كانت مقرًا لنخب من المثقفين والفنانين الطليعيين. شاهدت من مسافة ما مبنى جامعة السوربون. امتزجت في ذهني وقائع التاريخ بالسير الشخصية لأدباء وفلاسفة كانوا هنا، ولم يمضوا إلا بعد ان تركوا اثرًا واضحًا على عصر بكامله.

عدتُ إلى الفندق. كان الطقس صيفيًا مشمسًا، وأهل باريس يعيشون يومًا حافلاً (تخيلتهم سعداء لاهين! لكن من يدري؟ لكل إنسان همومه التي تؤرقه). أتصفح الدليل السياحي: في فرنسا البالغ عدد سكانها ٦٠ مليونًا من البشر، ثمة ٥ ملايين من الأقليات. أكبر الأقليات عددًا، هم العرب من شمال إفريقيا (المغرب، الجزائر، وتونس)، الذين يبلغ تعدادهم حوالي مليون ونصف المليون نسمة. أقرأ في الصحف ان ثمة تصعيدًا للنزعة العنصرية ضد الأقليات، يقودها حزب لوبان اليميني المتطرف، الذي يعادي الأقليات ويعتبرها سببًا في تزايد الصعوبات الاقتصادية والبطالة، التي تعاني منها بعض قطاعات الشعب الفرنسي (يلغي الصراع الطبقي ضد الرأسماليين لصالح الصراع الإثني ضد الأقليات!).

في الصباح، ألقيتُ نظرة أخيرة على الغرفة التي أقمتُ فيها الليلتين. غرفة صغيرة ذات ستارة زرقاء، لم أحبها مثلما أحببت غرفًا أخرى في فنادق أخرى. غادرتها إلى صالة الفندق، في انتظار «لور» وزوجها اللذين سيقومان بإيصالي إلى محطة المترو، المترو الذي سيذهب بي إلى المطار، حيث الطائرة التي ستأخذني إلى الوطن.

الرحلة الثانية

(١)

جئت إلى باريس مرة أخرى بتاريخ ١٠/٩/١٩٩٧.

وصلت مطار شارل ديغول في الساعة التاسعة من مساء الاربعاء (في الطائرة، جلستُ إلى جواري امرأتان إسرائيليتان. لم نتبادل أية كلمة إلا في الدقائق الأخيرة من الرحلة. سألتني إحداهما: من أين أنت؟ قلت: من القدس. سألتها: من أين انتما؟ قالت: من تل أبيب. واصلنا الكلام بشكل عابر بعض الوقت ثم خيّم علينا الصمت. رحتُ أستعيدُ في ذهني منغصات التفتيش في مطار اللد: أجرت فتيات من جهاز الأمن الإسرائيلي، يرتدين بنطلونات رمادية وقمصانًا بيضاء، تفتيشًا دقيقًا لحقائب الفلسطينيين. كنت أرى الوانًا

من أطعمة تخرج من الحقائب وتذهب للفحص الدقيق: جبنة محفوظة في أوعية زجاجية، علب حلوى، أكياس بابونغ، أكياس زعتر، إلخ. تولّت تفتيش حقيبتيّ واحدة منهن في العشرين من عمرها تقريبًا. نثرت كل شيء، ثم أخذت الحقيبتين إلى مسؤول أمني جالس في مكتبه. عادت تسألني عن قطعة جلد ملصقة على حافة إحدى الحقيبتين من الداخل: هل هي أصلية أم مضافة إلى الحقيبة؟ (إذا كانت مضافة فثمة سبب للشك بأن شيئًا ما مخبأ تحتها!). قلت: إنها قطعة أصلية. بعد انتظار طويل أعادت إليّ الحقيبتين، قمت بحشر أمتعتي المتناثرة فيهما من جديد. لم أشرح معاناتي في المطار للمرأتين الإسرائيليتين. لم أفكر في ذلك أصلاً. كانتا قادمتين إلى باريس للراحة والاستجمام).

وجدت شخصًا في انتظاري بالمطار، يتحدث الانكليزية بصعوبة (قال حسن إلى حد ما). تحدثنا قليلاً عن أحوال الطقس. أوصلني إلى فندق «سوفرين» الواقع في حي سان دينيس. الفندق متوسّط، لكنه غاص بالزبائن المنتشرين في الصالة، مثيرين ضجيجًا وصخبًا. أسرة صحيفة «لومانيتيه» التي وجهت لي الدعوة، حجزت لي غرفة لمدة ليلتين في هذا الفندق. الغرفة صغيرة فيها سريران، جهاز تلفاز، طاولة وكرسي. ثمة على الحائط لوحة لمنظر طبيعي مرسوم بالألوان المائية: بيت قديم تتناثر حوله بضع شجرات، يمتد أمامه حقل مزروع بنبات له لون البنفسج. مكثتُ في الغرفة نصف ساعة، ثم غادرتها. تمشيت في الشوارع المحيطة بالفندق. الطقس غائم جزئيًا وثمة برودة خفيفة.

في اليوم التالي، بعد العصر، غادرت الفندق إلى محطة المترو. سألت ثلاث نساء سوداوات عن المحطة، أشارت واحدة منهن إليها. لم تكن بعيدة.

جلستُ في إحدى عربات المترو، جلست النساء الثلاث على مقربة مني. واحدة منهن تتحدث الانكليزية، عرفت منها أنها تعمل موظفة. السيدة الكبيرة هي أمها التي تعمل في حضانة للأطفال، والأخرى هي أختها التي ما زالت تلميذة في المدرسة. قالت البنت إن أباها منفصل عن أمها (رأيت أسى على الوجوه، أو ربما توهمتُ ذلك). عند المحطة التاسعة، نزلت الأم وابنتاها بعد أن ودّعنني. واصلتُ رحلتي إلى محطة الشانزليزيه.

تجولتُ في محيط المحطة (معي الدليل السياحي الذي اشتريته في أثناء الرحلة السابقة). مررتُ بالمتحف الوطني، بشارع آيزنهاور وشارع روزفلت. دخلت شارعًا يمرُّ من فوق نهر السين، وعلى جانبيه كثير من التماثيل، في نهاية الشارع ثمة بناية عريضة هي بناية الإنفاليدز، ذات القبة الصفراء، وفيها قبر نابليون. عدتُ ومررتُ بالقرب من جامعة باريس، حيث تعلو قمتها تماثيل لأفراس جامحة. ذهبت إلى مقهى «برازيرييه» مقابل قصر «دي لا كوفيه». شربت شايًا وأنا أتأمل كل ما حولي بهدوء. نهضت واتجهت إلى شارع

الشانزليزيه، الذي تنهض على أرصفته أشجار باسقة، وثمة مقاهٍ صيفية على الأرصفة مليئة بالروّاد. على جانبي الشارع محلات تجارية مليئة بشتى أنواع البضائع. صرّفت ٥٠٠ دولار إلى فرنكات من أحد محلات الصرافة في الشارع، اشتريت صحيفة «الحياة» اللندنية من كشك هناك. أشبعت شيئاً من فضولي، ثم عدت إلى المترو. تهتُ عن الفندق ثم اهتديت إليه.

(٢)

ابتدأ المهرجان بعد وصولي إلى باريس بيومين. ثمة أعداد كبيرة من الناس ترتاد الأسواق العديدة المقامة في إحدى الغابات في ضواحي باريس. ثمة مسارح للغناء وللفرق الموسيقية، ومطاعم، إلخ.. تمشّيت حوالي ساعتين وسط حشود من البشر الراغبين في قضاء وقت مريح. لم يتمكّن أعضاء الوفد الفلسطيني من مخيم الدهيشة، من القدوم إلى المهرجان بسبب الإغلاق الإسرائيلي المفروض على المخيم. كان ثمة جناح لإحدى بلديات باريس (توأم مخيم الدهيشة). هناك، رأيت الناس يوقعون أسماءهم في سجل، تعبيراً عن التضامن مع الشعب الفلسطيني.

تساقطت زخات من المطر في الظهيرة وفي المساء. الجميع هنا يتمنون أن يظل الطقس غير ماطر، وإلا فسوف تتحول الطرق الترابية والساحات إلى بحر من الطين (اصطحبت معي معطفي ومظلتي. تبيّن لي أنني كنت مصيبًا في ذلك). ثمة مطربة فرنسية يحتشد من حولها عدد كبير من المستمعين (غنّت بالعربية مقطعًا من أغنية لأم كلثوم). ثمة فرق أخرى من بلدان عديدة تعزف موسيقاها الشجية وتغني بلغاتها القومية. التقيت «كلود» المهندس الذي رافقني هو وزوجته «لور» العام الماضي. سألته عنها، قال إنها بخير وهي تعمل أيضاً متطوعة في المهرجان، هذا العام.

في الصباح التالي، لن أذهب إلى المهرجان. سأركب المترو إلى قلب المدينة، أتّجه إلى متحف اللوفر. أبقى فيه أربع ساعات ونصف. أتفرّج خلالها على أجنحة عديدة في المتحف: تماثيل يونانية وأخرى إيطالية (منها تمثالان لميخائيل أنجلو)، رسومات إيطالية من العصر الوسيط، رسومات لديلاكروا، تيسيانو، ديفيد، كلود مونيه، ورسومات گرافيك.

تلفت انتباهي في المتحف لوحة كبيرة جداً عن قانا، من القرن السادس عشر، ولوحة أخرى من الفترة نفسها عن القدس، تظهر فيها نساء بملابس محتشمة ورجال بعمامات.

(٣)

في الصباح، جاء السائق والمرافقة إلى الفندق (المرافقة تأتي لأول مرة. قالت إنها بحثت عني في اليومين الماضيين، ولم تعثر عليّ). ذهبنا معًا إلى المهرجان. أخذتني إلى معرض خاص بالشاعر الفرنسي لويس أراغون بمناسبة مرور مائة عام على ولادته. في المعرض، صور شخصية له ولزوجته إلزا (اضطربت حالته النفسية إلى حد المرض، بعد وفاتها، من شدة حبه لها)، وصور أخرى مع كتاب وسياسيين بارزين، ونسخ من كتبه ومخطوطاته ومراسلاته وأشياء أخرى تتعلق بحياته. بعد ذلك، زرنا عددًا من معارض الفن التشكيلي (أحد هذه المعارض لرسامين فرنسيين من أصول مختلفة: عرب، أفارقة، إلخ..). اشتريت عشرة بوسترات صغيرة للوحات ورسومات. زرنا معرض الكتاب. تعرفت على الروائي الجزائري رشيد بوجدرة، كان جالسًا في الجناح المخصص لناشر كتبه، يوقع على النسخ التي يشتريها قراؤه. أخذتُ منه عنوانه ورقم هاتفه. كان معنيًا بألا ينكشف مكان إقامته بسبب ما يتعرّض له المثقفون الجزائريون من اغتيالات يرتكبها الأصوليون المتطرفون. تناولت أنا والمرافقة طعام الغداء في مطعم تابع لمقاطعة فرنسية في الشمال. تعرفنا على أستاذ فلسفة كندي كان معنا هو وزوجته الصحافية على المائدة نفسها، الأستاذ محب للحوار والزوجة صامتة تصغي بانتباه.

ذهبنا إلى الاحتفال الختامي. ألقى أمين عام الحزب « روبير إي»، كلمة غير مسهبة، تحدث فيها عن الوضع الداخلي في فرنسا (البطالة إلخ..)، لم يذكر شيئًا عن فلسطين! قال شيئًا عن المجازر التي تُرتكب في الجزائر (يوم أمس كان هناك حديث متلفز لياسر عرفات جرى بثه في المهرجان).

عدنا إلى حفل الاستقبال الذي نظمته جريدة « لومانيتيه » للضيوف الأجانب. جاء أمين عام الحزب، سلّم على الضيوف واحدًا واحدًا. تبادلت معه بضع كلمات. غادرت المكان وأنا أفكر بأحلامنا المشتركة (التي تعرضت لهزة كبيرة) من أجل حياة أكثر طمأنينة. ودعتني المرافقة وذهبت إلى بيتها (فرنسية من أصل يهودي، عمرها ٤٤ سنة. إنسانة هادئة الطباع، متوسطة الجمال).

في اليوم التالي، اتجهت إلى متحف « دورسيه » الذي كان محطة لسكة الحديد، ثم حولته الحكومة إلى متحف يحتوي على تماثيل ولوحات فنية من عصر النهضة. لفتت انتباهي في المتحف لوحة فنية، أنجزها رسام اسمه « جين ليون جيرومي »، اسم اللوحة: « القدس عام ١٨٦٧ » يظهر فيها سور المدينة من الجهة الشرقية. ثمة أبنية داخل السور، وأشجار على الجبل.

في تمام الحادية عشرة ليلاً هاتفني صالح شقير (طبيب متخصص، متزوج من امرأة فرنسية. كنت هاتفته ولم أجده في البيت، تركت رقم هاتف الفندق ورقم الغرفة التي أقيم فيها، لدى زوجته)، سألني عن البلاد، عن الأقارب، أجبته عن أسئلته. لم أتمكن من زيارته في بيته لضيق الوقت.

أمضيتُ في باريس أسبوعًا. غدًا أعود إلى الوطن.

الرحلة الثالثة

أنا الآن في مطار شارل ديغول. جئت مبكرًا لكي أتحرّر من الخوف الذي يلازمني كلما سافرت: الخوف من التأخُّر عن موعد إقلاع الطائرة.

فكرت بالمجيء وحدي إلى المطار، غير أن هدى أيوب، المرأة اللبنانية المقيمة في باريس، التي استضافتني باسم المدرسة العليا للمعلمين، أصرّت على مرافقتي هي وشخص فرنسي اسمه إيلي، إلى المطار. حسنًا فعلتْ، لأنني كنت سأشعر بالتوتُّر والقلق بسبب اتساع هذا المطار، ولأنني ضللت طريقي داخله في مرة سابقة (سأخبرها ونحن جالسون في إحدى صالات المطار، أنني تجنّبت مهاتفة أهلي طوال الأسبوع الماضي، خوفًا من خبر سيئ يضطرني إلى قطع زيارتي لباريس. في ما بعد ستخبرني أنها ذكرت ذلك لطلابها الذين تأثروا لذلك).

أمضيتُ في باريس أسبوعًا. أرحت أعصابي من مشكلات الحي المتخلّف الذي أقيم فيه (كنت لا أزال أعاني من الآلام النفسية التي اعترتني إثر شجار وقع بين أخي الأصغر وبعض الأقارب. اعتدى الأقارب على أخي بحجة باطلة. لم أواجه مشكلة من هذا القبيل منذ أن عدت إلى الوطن بعد غياب طويل. تألّمت وأنا أرى كيف نؤذي بعضنا بعضًا لأتفه الأسباب، في حين أن الاحتلال يؤذينا جميعًا بسبب ومن دون سبب!).

جاء إلى الأسبوع الثقافي كل من: محمود الريماوي، زهير أبو شايب، وزكريا محمد. قبلنا جاء محمود درويش الذي قرأ قصائده في قاعة المدرسة. قرأت أنا والريماوي قصصًا قصيرة. قرأ زكريا وزهير قصائد.

تعرّفت على عدد من الكتاب العرب المقيمين في باريس، بينهم العراقي كاظم جهاد والسوري صبحي حديدي، اللذان طالما قرأت لهما في مجلة «الكرمل» الفلسطينية. التقيت السورية رانيا سمارة، الأستاذة في جامعة السوربون، التي ترجمت بعض قصصي القصيرة إلى اللغة الفرنسية. التقيت طالبة الدكتوراة، اللبنانية فاطمة الحواجا التي تعرفتُ عليها حينما زارت فلسطين قبل عامين. هاتفت ابن العم د. صالح شقير الذي يقيم في

بلدة تبعد أربعين كيلومترًا عن باريس، تبادلنا حديثًا متشابكًا حول الأهل والأحوال. أخبرته أنني لا أستطيع زيارته في بيته، بسبب انشغالي بالأسبوع الثقافي.

شعرت بالعزاء وأنا ألحظ مدى اهتمام الطلبة الفرنسيين بالأدب. في بلادي لا يهتم بالكتابة إلاّ قلة قليلة من الناس.

سكنتُ في شقة صغيرة مكونة من غرفة ومطبخ وحمام، لطالب اسمه إمانويل لورين. سلّمني مفتاح الشقة وذهب للإقامة في بيت والديه. كانت الشقة هادئة تمامًا. لا ضجيج ولا ضوضاء. ينفتح بابها على ممر، تنتشر من حوله أبواب عديدة لشقق متجاورة، ولها في الجهة المقابلة شرفة تطل على مساحة مكشوفة، في طرفها الآخر بنايات قديمة، يطل من نوافذها في بعض الأحيان نساء ورجال مشغولون بأحوالهم (تخلو الشقة من جهاز تلفاز. هذا مريح للأعصاب. ثمة مذياع ومسجل وأشرطة موسيقى، وكتب عن الفن التشكيلي، مزودة بصور ملونة للوحات فنية لكبار الفنانين). كنت أذهب إلى سوق للفواكه والخضروات والأسماك واللحوم، في نهاية الشارع الذي تقع فيه الشقة. أشتري ما أحتاجه من مواد غذائية وأعود. ألتقي بالصدفة امرأتين عجوزين تقيمان في الشقة المجاورة، نتبادل التحية وبعض الابتسامات ثم نفترق. أجهز لنفسي طعامًا بسيطًا في المطبخ. أشعر باستمتاع كما لو أنني أتناول الطعام في مطعم ممتاز.

تجوّلت في باريس كثيرًا. قطعت مسافات طويلة وأنا أمشي من دون كلل. في الليل، كنت أعود ماشيًا من المدرسة العليا، حيث تجري الأنشطة الثقافية والندوات، تستغرق الطريق إلى الشقة التي أقيم فيها ساعة أو أقل قليلاً. كان المشي في الليل ممتعًا، أجتاز الشوارع العريضة والجسر الذي يمر من تحته نهر السين، والبنايات الضخمة الغاطسة في الصمت بعد يوم صاخب من الحركة والنشاط. كان الطقس دافئًا ربيعيًا في الأيام الأربعة الأولى، ثم هطل المطر على فترات متقطعة في الأيام التالية. كنت أهتدي إلى موقع الشّقة من البوابة التاريخية القريبة منها (أظنها بوابة سان مارتين). كان محمود الريماوي وزهير أبو شايب، يسكنان في شقة للطلبة في شارع ضيّق غير بعيد عن البوابة إياها. تنتشر في البيوت المصطفة على جانبي هذا الشارع بيوت بائسة تقيم فيها نسوة يمتهنّ الدعارة. يراهن المرء وهن واقفات على مقربة من أبواب بيوتهن، بملابس لا تستر إلا أجزاء يسيرة من أجسادهن.

برج مونبارناس. دلتني عليه فاطمة. دعوتها لتناول طعام العشاء في مطعم على قمة البرج. جلسنا إلى مائدة لصق الزجاج المطل على قطاع واسع من باريس. قدمت لنا الخدمة على المائدة فتاة مغربية. كنا نتبادل معها حديثًا عابرًا كلما اقتربت منّا. غادرت فاطمة

المطعم إلى بيتها بالحافلة. عدت أنا إلى الشقة بالمترو.

برج إيفيل. صعدت إلى أعلى موقع فيه. متحف بيكاسو. دلتني عليه فتاة ألمانية تتلقى دروسها في باريس. التقيتها في ساحة متحف اللوفر. استعارت مني خريطة باريس. قالت إنها تبحث عن متحف بيكاسو. ذهبنا معًا إلى المتحف. تعرفتُ على رسومات لم أرها من قبل لهذا الرسام العظيم. غادرت الفتاة المتحف قبلي بنصف ساعة تقريبًا. غادرت المتحف بعدها وتهتُ في الطريق.

متحف دورسيه مرة أخرى. أشعر بشيء من الرضى وأنا أتنقل من جناح إلى آخر فيه، أمعن وأقارن بين ألوان هذا الرسام أو ذاك (جربت الرسم مرارًا، واكتشفت أنني لا أملك أية موهبة فيه. اكتفيت بأن أكون متذوقًا لما يبدعه الرسامون). متحف اللوفر. أصبح بندًا ثابتًا في برنامجي لكل رحلة. دار الأوبرا. تجولت في أنحاء المبنى الكبير، شاهدت عددًا من التماثيل وبعض الرسومات والزخارف التي تملأ جدران المبنى وسقوفه. أخيرًا، في الطريق إلى الشقة، في شارع رئيس في باريس، دفعني الفضول إلى دخول نادٍ له بوابة على الرصيف. حاولت أن أشتري تذكرة من الرجل الواقف في مدخل النادي. قال لي ما معناه: حاولْ أن تلقي نظرة قبل أن تشتري تذكرة. دخلت وألقيت نظرة. لأول مرة أرى حلبة للرقص تقتصر على المتقدمين والمتقدمات في السن. غادرت النادي في مكابرة مقصودة، كما لو أنني لست متقدمًا في السن!

أجلس الآن في مطعم في إحدى صالات المطار في انتظار الدخول إلى قاعة استقبال المسافرين. ثمة امرأة جالسة في المطعم، تحتضن كلبها الصغير. تأكل ساندويشًا، تطعم الكلب من الساندويش نفسه، ثم تسقيه الماء من كأس. يبدو الكلب مغتبطًا بهذه المعاملة الرقيقة. أنشغل عن الكلب وصاحبته بالحركة التي لا تهدأ من حولي. ثمة خلق كثيرون يأتون ويذهبون.

أمضيت وقتًا غير قليل وأنا أمارس هوايتي المفضلة في تأمل الناس وهم يتحركون في كل اتجاه، ثم نهضت متجهًا مع غيري من المسافرين نحو الطائرة. كان ذلك بعد ظهر الأحد ٨ / ٤ / ٢٠٠١. وقعت في مشكلة لم أتوقعها، لأنني تأخرت قليلاً عن الركاب الذين كانوا يتقدمون نحو موقع، لا يتم رفع أية لافتة عنده، تشير إلى رحلة الطائرة المتوجهة إلى تل أبيب، من باب الحفاظ على السرية وعلى أمن الطائرة. لاحظت شخصًا يراقبني من مسافة ما. اعتقدت أنه من رجال الأمن الإسرائيليين. تعقبني بعض الوقت. ابتعدتُ عنه ولم أعرف أين أتجه. ذهبت إلى شرطي واقف عند إحدى بوابات المطار. طلب مني أن أخرج في اتجاه لم أدرك أين يأخذني إلا بعد لحظات. وجدت نفسي في قاعة الخارجين من المطار،

الذاهبين إلى باريس. عدتُ إليه محاولاً أن أشرح له أنني مغادر إلى تل أبيب. لم يسمح لي بالدخول (علي ان ادفع ثمنًا لأمن إسرائيل، بسبب أو بغير سبب!). ذهبت إلى مكتب شركة الطيران. شرحت الامر لموظفة هناك. أجرت اتصالاتها وأعادتني إلى قاعة المغادرين. بحثت عن الطابور الذي ينتظر الطائرة المغادرة إلى تل أبيب. عثرتُ عليه. خضعتُ مثلما خضع غيري لإجراءات تفتيش في قاعة سفلية صغيرة.

في الطائرة، تذكرت رغبتي في التعرُّف إلى باريس من الألف إلى الياء، أو إلى السِّين. اكتشفت ان هذا الأمر يحتاج إلى رحلات عديدة. أيقنت أنني لم أعرف من باريس إلاّ أقل القليل.

قاص فلسطيني مقيم في جبل المكبر / القدس

نـصـــوص»

نصار إبراهيم

القلم المكسور!

جلس، كعادته عندما يقرِّر الكتابة، أمامه دفتر الأوراق البيضاء المسطَّرة، قلم حبر، محبرة، منفضة سجائر..

إحساس غامض كان يضغط على صدره وهو يتوجه إلى طاولة الكتابة.. لم يكن ذلك لسبب خارجي. نافذة المكتب واسعة، مضيئة، فصل الربيع يشيع البهجة. ولكن لِمَ هذا الانقباض الداخلي المضني!؟

أمسك بالقلم وجلس صامتاً، الأفكار أو مشاريع الأفكار حاضرة في الرأس، ومع ذلك بدا ككاتب مبتدئ وحائر..

لم يكن الأمر هكذا بالضبط.. كان ينحني متكئاً على الطاولة، رجفة خفيفة تهزّ يده، القلم ثقيل ومرتبك.

أعوام وراء أعوام وهو يكتب، لم يتصرَّف كمحترف، مع أن ما يكتبه يحظى بالاحترام والتقدير. عيناه، أفكاره، عراكه الدائم مع تفاصيل الحياة يزوِّده بزوايا مذهلة للكتابة. يلتقط الهمسة ما وراء الصرخة، يحس بثورة الروح في أعماق الصمت. يستنطق لحظات الموت والولادة، ارتعاش الزهرة، انكسار الظلال البعيدة.. كل ذلك يعطيه شحنة من الرهافة. يُحاول أن يكتب بصدق. لم تكن الكتابة بالنسبة له عملية طلاء جدران، بل نوع من فيض واستكشاف. دراما نابضة. يستغرق معها في الفعل والإنسان عبر علاقة الصراع والتآلف، النهوض والاندثار، النصر أو الهزيمة. كان جزءاً مما يكتب. الكومبارس له أهمية الشخصيات الأولى. يكون قبل الكتابة شيء وفي أثنائها وبعدها يكون إنساناً آخر. هكذا يتعامل مع الكتابة كإعادة خلق وفعل وليس تصويراً رتيباً منهكاً..

بقي ممسكاً بالقلم لأكثر من نصف ساعة، رفع رأسه ببطء، سرح بنظره عبر النافذة.. المشكلة لم تكن هناك، حيث تتناهى من بعيد مشاكسات الأطفال، ونبض الواقع بحرارته وصدقه.

انكسر نظره عائداً نحو الغرفة، جال على رفوف الكتب، سافر بين عناوينها. حاول أن يتذكّر الفكرة أو الموضوع الرئيسي لبعضها.

انبثق في رأسه سؤال غامض: ما الذي جرى لي؟ لماذا هذا الضياع؟! كانت الأفكار تُسابق القلم، تندفع، الأحداث والرموز تأخذ مواقعها بسهولة، أمّا الآن فتبدو هائمة ومشوشة..

إحساس ثقيل يعيقه عن التنفّس الطبيعي، شعر بأنه محاصر في غرفة ضيّقة بلا أبواب أو نوافذ، سقفها من الزجاج السميك، وشيئاً فشيئاً تبدأ المياه بالتدفّق البطيء من مكان ما. يرتفع منسوبها. ينظر إلى السقف. تبدو السماء مشعّة. تسافر غيومها برقّة وحرية. ترتفع المياه، تغمر قدميه، تصل إلى ركبتيه، إلى خصره، ترتفع وترتفع ببطء ساحق. يبحث عن الهواء، يُحملق في الفضاء الأزرق. يمر رفّ حمام عابث، قريب جداً، وبعيد إلى آخر الكون. المياه تلامس عنقه. ترتفع. تداعب ذقنه. يُحاول أن يصرخ. الحرية على مسافة سنتمترات، لكنها مستحيلة. المياه تغمر فمه، تصعد، تدغدغ أنفه، تغمر نصف عينيه. يُقاوم بيأس. عيناه لا تُفارقان السّماء الزرقاء المضيئة. لا جدوى. يرتخي ويترك لجسده الحرية فيعوم كجزء من الماء..

نفض رأسه، عاد إلى واقع النافذة الواسعة أمامه. الأشجار مشغولة بشؤونها وتفاصيل يومها. يجلس صامتاً، جسده ثقيل كالرصاص. القلم جامد عند بداية الصفحة البيضاء وكأنه هناك منذ عشرين عاماً، يغطيه الغبار والصمت.

الزمن. نعم، الزمن. أخذ يُردّد الكلمة دون أن يزيح نظره عن المدى البعيد. توالي الأيام. الانخفاض الذي لا يتوقّف في منسوب ساعة العمر الرملية. يندفع الإنسان، يناطح دون أن يلاحظ تسرّب خيط الرمل الدقيق. كل شيء يشيخ بصورة متواصلة، فيما يواصل التحايل والتصرّف وكأن شيئاً لم يتغيّر. فجأة ينتبه، فإذا به يجلس وحيداً صامتاً، لا تطاوعه يداه، القلم يشعر في يده بالغُربة، يحاول أن يدفع به على الصفحة المصقولة ليواصل الركض. لكنّه لا يستجيب، إنه يبتعد وينفصل عنه بالتدريج.

أحسّ بالنّعاس يسيطر عليه، نظر إلى يده الجافّة التي تختلج بحركات لا شعورية..

ولكن لا زال في الرأس ما يقال. مرّ بيده اليسرى على رأسه ببطء. لا زال يفكّر. يرتّب الملامح والأحداث. يدفع الشخصيات الحقيقيّة والمتخيّلة لممارسة حياتها أو جنونها، إلا أن ذلك لا يتحوّل إلى فعل كتابة مقنع، مباشر وسهل..

خمسة وسبعون عاماً مرّت، كان وفيّاً للفكرة دون أن يُغلق عليها الأبواب، يستمتع عندما يدفعها لتتدحرج متمرّغة بكل حريتها، طفولتها وعفويتها على منحدرات المكان والزمان.

يا له من ماكر!! يجيد المراوغة دون أن يفقد صراحته، صدقه.

يقول لمن يعانده وهو يبتسم: لماذا أنت غاضب، إنك على حق، أو ربّما أنت على حق..!
ولكن كيف؟! إنك على الطرف الآخر..!

لهذا فإنني أيضاً على حق، لانني أرى من الطرف الآخر. أرى مشهداً لا تراه. ويضحك من الاعماق.

ها هو يمارس لعبة المراوغة والقفز بين الأفكار، يمسكها ككتلة من الطين، يعجنها، يعيد تشكيلها، يطرحها حقيقة جديدة. تلك الهواية، الرغبة تملؤه بالسلام الداخلي. يهزّ كتفيه ويمضي وهو يقذف كتلة الطين المتخيّلة في الفضاء، ثم تهوي لترتطم بالأرض. يقف. يحدّق بها. يمطّ شفتيه. يتأمّلها قليلاً ويغمز: إنها ليست كتلة الطين التي رميتها ذاتها..! كانت أيام! والآن تهرب من بين يديه وقلمه البديهيات. تُدير ظهرها. تقفز حوله دون ان يملك القوة على التقاطها وإعادة صياغتها. تسخر منه، تمد لسانها هازئة: لقد شخت وها أنت تقترب من لحظة العجز.

لمعت عيناه بغضب. لم يكن غضبًا بالضبط، إنما نوع من الاحتجاج. أحسّ أن المحاكمة بهذا الشكل ليست دقيقة، إنها تحمل بعض الإهانة.

ضغطت أصابعه على القلم وبدأ يكتب.

أعاد قراءة ما كتب. شعر بالغبط. الكلمات مبعثرة، والأفكار غائمة. الأفكار واضحة في رأسه، ربما، ولكنها لم تتحوّل إلى مشهد حي، متماسك ومقنع على الورقة البيضاء.

ببطء خربش بالقلم إشارة (–) على ما كتب.. وضع القلم جانبًا وأخذ يتأمّل الورقة. أغمض عينيه. أعاد فتحهما بكسل، أعاد تركيز بصره على الورقة، ابتسامة خفيفة لا تكاد تظهر تعبر عينيه، نعم، إنني لا زلت قادراً على التدخّل حتى ولو من خلال وضع نهاية حاسمة لكتابة سيئة. فالقراءة الجيّدة، والحكم على الكتابة، هو نوع من كتابة.

اعجبته الفكرة، أخذ يلاعبها في عقله، يطلقها، يتركها تندفع، ثم يقفز بخياله أمامها ويمنعها من الاستمرار، يجبرها على تغيير مسارها، يتخيّل شكلها وابعادها وهي تُدير ظهرها وتهزّ مؤخرتها، ثم تتدحرج مبتعدة في الاتجاه الآخر.

انحنى على الاوراق حتى كاد يلامسها بوجهه. عشق أزلي يربط بينه وبين الاوراق والكتابة باليد. اللذة تغمره وهو يرسم الحروف ويخترع الكلمات.

كان يشعر منذ الفقرة الأولى ان ما يكتبه جيّد وعميق او مجرد لغو. يكتشف ذلك من تآلف الخط وتناغمه.

بمجرد أن يفقد الاتصال النفسي العميق مع الورقة والقلم يعرف ان النتيجة ستكون

مجرّد عبث وكلمات صمّاء جافة لا حياة فيها.

أما حينما يتوحّد معها، حينما ينفصل عن المؤثرات المحيطة ويستغرق في الكتابة، فإنه يُدرك من أعماقه بأنه يعيش فعل الصعود والانتشاء، فعل الكتابة بكل انفعالاته، متاعبه وجماله. إنها عملية اكتشاف لا تتوقّف. إعادة اكتشاف الذات بصورة دائمة.

مرّت الساعات وهو جالس على الكرسي. يغمض، أحيانًا، عينيه نصف إغماضة وينظر إلى التلال المقابلة عبر النافذة. لا يعود يفكّر في شيء. ينسى حتى لماذا هو جالس في هذه الوضعية.

ومضات بعيدة تمرّ في ذاكرته كالحلم وتغيب بذات السرعة والبساطة التي حضرت بها. حاول أن يُمسك بعضها ليستعيد بعض الماضي إلا انه اخفق فتخلى عن المحاولة.

مزّق الورقة التي خربش عليها. تناول القلم مرة أخرى. اشعل سيگارة.. حاول ان يبدأ، حاول أن يجمع أشتات المشهد الذي يفكر به. غير أن تفاصيله كانت تنزلق، كانت تبدو رخوة، هلامية كقناديل البحر.

أحسّ بالتعب، بعموده الفقري يؤلمه. غير أن الاكثر إيلامًا شعوره بالفشل. هل هذه نهاية الكاتب في داخله؟

القشعريرة تسري، نظر إلى يده الممسكة بالقلم وهي تواصل ارتعاشاتها اللاإرادية. حاول ان يثبتها بيده الأخرى لكنه لم ينجح. بدا في أعماقه حانقًا. ألقى بالقلم على الطاولة. أسند ظهره إلى الكرسي، حاول ان يمد قدميه للأمام، ارتطمت بأقدام الطاولة فاهتزّت، تدحرج القلم عن حافتها وهوى إلى الأرض. ارتطم ببلاط الغرفة وحوله بدأت تتفشّى بقعة حبر داكنة الزُّرقة. مال برأسه جانبًا وأخذ يتابع القلم الملقى على الأرض. لم يفعل شيئًا، استمر يراقب بصمت وكان الامر لا يعنيه.

عاد إلى جلسته الأولى. غاب في أعماق ذاته حيث تتراقص خيالات ومشاهد لشخصيات، أماكن، أحداث كان يطلقها في كتاباته وينطلق معها في رقصات جامحة تحاول ان تتخطى اللامعقول.

هزّت الذكريات أعماقه الكامنة: «لا بأس إذن»، همس وهو ينهض متكئًا بيديه على الطاولة.. «سأواصل الكتابة، ساجد طريقة ما».

دار عن يمين الطاولة، خطا للامام، داس على القلم الملقى على الأرض. اتجه نحو النافذة. وقف امام ضوئها بجسده النحيل. و... وبدأ الكتابة بطريقة ما.

قاص فلسطيني مقيم في بيت ساحور / فلسطين

ساعة حائط، نشرة أخبار، وحياة لا تأتي

(١)

يمضي النهار، مشحونًا بالقلق والخيبات وروائح الموت والجنازات، تتوقف ساعات العمل، سوى عن ترقّب المشهد كاملاً من خرابه وجرحه.

الشوارع ترفع الأعلام السوداء والحمراء والخضراء، السيارات ترشُّ الحزن ببعض التحدي، عبر مكبّرات الصوت وأغانٍ تدفع بالحياة على حواجز تخلو من الحياة.

خيمة هنا وخيمة هناك، وشاشات التلفاز لا تكفّ عن الركض خلف آلامنا، لا ترهق سوى من صمت، بات عزيز المنال. البلاد كلها واقفة على حدّ دمعها، لا سبيل لفرح صغير، يُنعش قلب الحياة في هذه المدينة الميتة، فقط تحيا حياة خاصة سوداوية، على شاشات تلفاز تربطنا بها علاقة الخبر العاجل أو الإهمال المستحسن، وأنتِ تخوضين في متاهة ما يجري، لا تبدأين شيئًا إلاّ وينتهي بمرارة الوعي لواقعٍ مُرٍ وأليم، يسرق من روحنا فرحة الحياة.

(٢)

أيام تتوالى، مملوءة بالأخبار والتحقيقات والكتابات المرّة عن أحزان لا تنتهي، لأسرٍ تتناسل أوجاعها، كفريضةٍ مدرسية لا ينفع معها الهرب، تتوقف الحياة – على قلتها – اضرابات تمنع أن تحلم بيومٍ عادي، مليء بالأمور الصغيرة، من شدة بساطتها، أصبحت صعبة المنال. تفكرين بالبحر، يأخذك الحنين لصباحات بحرية، مع زوج محبٍّ، وفنجان قهوة مشحون بالمحبة في حضرة طفلة، «ملفوفة» بغيابها المشروع والجميل عن إلى أي مكان ستنتهي.

هل باستطاعة هذا القلم أن يحصد حصيلة انتفاضته، أن يعد الكلمات والقصائد والتحقيقات عن جرحٍ يزداد نزفًا يومًا بعد آخر. هل باستطاعة قلم صغير وبائس ووحيد أن يكون شاهدًا على مجازر بشرية، تتجاوز قيمة الخبر العاجل والخبر الأول، إلى سيرة شعب،

تتراكم دمًا وفجيعة، يومًا بعد آخر، بل ساعة بعد أخرى.

كم مرةٍ اخذتك الأسئلة إلى نهاياتها، فأفقتِ على فقدانٍ ودهشةٍ سوداء، وبكاء لا يسمعه سوى صدى أنفاسك الوحيدة.

وكم مرة ارتديتِ قناعًا لتخفي إحساسك المرّ بموتك المتحرّك، وأنتِ تنشدين أملك على سماعة الهاتف وهي تلهث وراء ان تطمئنيها على سلامتك بعد كل قصفٍ تنقله شاشة لا تعرف من إنسانيتك سوى مشهد موتها، فتلعنين الاحتلال والاسلاك الشائكة، واشتراطات سفر تصدك عن حضن أمك وعينيها الكليلتين إلى اجل غير مسمّى، لا يحلّه سوى الموت.

وتتساءلين غالبًا، إلى اي حدٍّ يمكنك ان تعتادي الموت، وان تضيفيه إلى أسرتك كفرد منها، دائم الحضور / دائم الغياب، فيزرع اشواكه في الروح، ويحوّل البيت إلى مجرّد ماوى مؤقت، قد تنتهي علاقتك به في لحظة. ليصبح شهيدًا منتظرًا ومتوقعًا، واصحابه ثكلى يتيهون بين تصريحات ووعود وانتظارات وأمنيات تنتهي دائمًا إلى انكسار لا يُدركه سوى الثكالى.

(٣)

اكتب، اشحن الورق بجروحي، اجعله يتألم مثلي، اسفح دمي على بياضه المهادن، أحاول ان اتجرّد من خنوعي ومن خوفي على العمر والأبناء والمشاريع المؤجلة دومًا.

اكتب كتابة تضنّ بالعرفان في زمن عولمة الشاشات، وسباق الأرقام البشرية. اكتب كتابة الم موبوء بعجزه عن تجاوز الموت والفقدان والحسرات التي تكبر في قلوبٍ اصبحت وحيدة إلاّ من الجرح والذكريات المرّة.

(٤)

لافتات وبوسترات، حوائط كالجرائد، منتهكة بكلام عابر، وحسابات لا تدلُّ على وطن كالوطن، وأغنيات من زمن الثورة، تسدُّ الروح عن فضائها، تحصركِ في دائرة الموت، والمكان المفتوح على خرابه وفوضاه. أشياء كثيرة تعجُّ بها غزة، كثيرة كثرة الرمال والبحر وأزرق السماء، لكنها خالية من حميميّة الأشياء والحياة، من أن نحبّ ونكره ونتالم بشكلٍ عادي، خارج الأسطورة، وخارج نشرات الأخبار، وخارج التاريخ الشخصي. أحلم بيوم عادي لي ولبناتي الثلاث، اللواتي يكبرنَ مع الدم والخوف والأسطورة، فيكبر خوفي عليهنّ، فأُصلّي أكثر ليومٍ اقل سوءًا لهنّ، إذ لم استطع ان احلم بيومٍ اجمل، فالقياس على

الجمال مفتقد وجريمة في أرض الرباط.

(٥)

تختلط الأمور، وتشيع الشبهات، فلا ندرك الوطن من غيره، أحياءنا من أمواتنا، مناضلينا من سماسرتنا، فلا يتبقى أمامي سوى الانزواء خلف أمنيات وإحباط، معجونين بالألم، ينامان على غدٍ يشبه إنسانيتنا، ويشبه ما ليس فينا. لكنني، في كل مرة، ارتدّ عن أحلامي وعن انزوائي، فتناديني مسيرة هنا، أو اعتصام هناك، أو أن أبدأ يومي مع مذكرة تواقيع، ضد الخراب والألم والفوضى والموت المجانيّ، أو جولة تسوية إلى مناطق منكوبة، شمالاً وجنوبًا، فتعلق ثانية وثالثة ولمراتٍ لا تنتهي أسئلة الروح بروحانية المشهد المتكرّر على اختلاف المسافات والأماكن والبشر، سوى أنهم فلسطينيون.

(٦)

أموت أكثر من خراب الروح، وفساد الألم، حين تدخل المتاجرة إلى قائمة الأثاث المنتهك والخسائر الوهمية، فأحزن بصمتٍ ناقص من تمرده.

(٧)

بيوت شهيدة، وبيوت صدرت الشهيدات والشهداء، فأعجب من صمود الأخيرة، وألمها الشامخ، فأكتب كلامًا لا يشبه تمرّدي، وكأنني أصلي مجددًا في محراب الحزن والفقدان والألم المسكوت عنه إجبارًا أو اختيارًا، فأظل مشدوهة أمام الجمال الوحيد، وقلبي يسجّل تذكارات العمر من زوجات الشهداء وأمهاتهنّ فاستشعر قصر قامتي أمام نفوسٍ تهاوت من شدة الشموخ. ماذا تقول أولئك النساء في وحدتهنّ على مخداتٍ مملوءة بالبكاء والوجع والانكسار. ماذا يقول الغياب في حضرة الليل والأعياد والتذكارات. أية امرأة تجاوزت ما هو مطلوب منها كزوجة شهيد أو أم شهيد، لتصرخ بفقداتها، وحسراتها الصغيرة اليومية، وهي تنفض الثياب، وتكنس الذكريات من أمكنة أصبحت تعج بالمرارة.

(٨)

حين اختزال الحياة إلى شاشة ومراسلين وانتهاك مدفوع الثمن، لخصوصية حزنك، وانتصاراتك الصغيرة من أجل حياةٍ أقل إيلامًا، وعدوٍ موبوءٍ بشراهة الموت والتخريب، مهووس بنفي ذاكرتك وذكرياتك، ليس مطلوبًا منك سوى أن تتمنى السلامة، وأن

تحمدي الله عليها، على هذا النفس القصير، الذي يتردد خيفةً في صدرك، وكأنه ذنب سيأتي يوم تجري محاكمته سريعًا، سرعة تصريحات التهديد والوعيد، سرعة طائرة ترشُّ الذعر والموت على وجوه الصغار والكبار.

قاتلي، كما لم يقاتل الأولون، وكما لن يصير الآخرون، قاتلي ضد صمتك، وضد عنفوانك، ضد هذا الحزن، والإحساس المميت بفجيعة لا حلّ لها.

هل بإمكان الكلمات أن تنوب عن فجيعتنا، وفقدنا وخسارتنا وأحلامنا، التي تتقلّص ساعة بعد أخرى، ليتبقى منها فقط أشباه ذكرى، وأشباه أحلام، وأشباه بشر.

ما جريمتي أنا المقصيّة، المنسيّة من خطط هذا العالم سوى أن أصبح خبرًا عاجلاً، أو بوسترًا على حائط، أعزل، موبوء بأخبار الشهداء وصراعات الفصائل وأوهام الحالمين أمثالي.

ما جريمتي أنا المحمومة بالكتابة حدّ الحياة، أن أتحوّل إلى ساعة انتظار معلّقة على حائط مسكون بهواجس الموت ونشرات الأخبار ولعنات الأقدار.

(٩)

يا رب.. دلني على حزن يشفع لي عندك تقصيري في أن أحزن كما يجب، وأن أتألم كما يجب لإنسانية فلسطينيتي. يارب.. دلني على كتابة تدل على دمي، على عينين لا تشفع لوجعي وانتظاري وأمنياتي بوطنٍ يسكن القلب والعينين، يسمح بجرأة الشوق والحب والحياة.

(١٠)

اتركوا لي رغيف قلبي، وجنون روحي، ومساحة أحلم فيها بالغد، فهل هذا كثير؟!

رۆی ‹‹

فــوزي كــريم

تهافُت الستّينيين

(١)

في الستينيات كنّا نقرأ أعمال دستويفسكي بهوس. داخل هذا الهوس لم نتوقف عند شخوص رواية «الشياطين» لنذعر. كانت تلك الشخوص كفيلة بأن تثير الذُعر في قراء على هذا القدر من الشبه بها.

شياطين دستويفسكي هم ستينيو روسيا القرن التاسع عشر. جيل احتفى بـ«الفكرة العظمى» التي ورثها عن الجيل الأربعيني، وذهب بها، بطيش الأطفال الحمقى، إلى أبعد مدى من التطرّف.

كانت ستّينيات روسيا القيصرية، قبل قرن من ستّينيات العراق والعالم العربي، تضج بجيل يستحق أن يوصف بـ«الموجة الصاخبة» أو «الروح الحيّة»(١). فالثقافة مسيّسة لدى الجيلين بصورة تامّة، وهوية المثقف تكمن في انتمائه العقائدي. والجيل منقسم بصورة حاسمة إلى تيّارين لكل منهما فروع، الأوّل يستلهم الغرب وحداثته بكل ما ينطوي عليه من تيّارات فكرية وسياسية. والثاني يتشبّث بالجذور القومية بكل ما تنطوي عليه من معايير وقيم. وكل منهما يدّعي سعة الأفق التي لا تضيق باستيعاب حسنات الطرف الآخر. ولكن تسييس هذا الميل الفكري يلغي اية إمكانية لسعة الأفق المزعومة، لان الفكرة سرعان ما تتحوّل إلى عقيدة عمياء. انتشار الصحافة وفاعليتها في الوسط الثقافي عامة شبه آخر يجمع بين الجيلين المتباعدين، ودستويفسكي الروائي نفسه كان مسؤولاً عن مجلتين فكريتين: «الزمان» و«العهد»، وعبرهما كان كثير الجدل، كثير الخصام. وللتأكيد على قرابة الادب والسياسة، كان يضع تحت عنوانيهما عبارة: «تُعنى بالأدب والسياسة».

الشبه الأساس الذي يُظلّل الجميع هو اندفاعتهم المتطرّفة باتجاه الأفكار المجرّدة، دون التفاتة إلى الواقع الأرضي، وإخضاع الفعل السياسي التاريخي المتغيّر إلى أهوائهم المبدعة في حقل العواطف والمخيّلة. في «الشياطين» يقدّم لنا المؤلف شخصية ستيفان الرئيسية

كمشقق رائد لاحتضان رقعة الأفكار المتعالية على الانسان الزائل ابن الأرض. ودستويفسكي يقدّمه بصورة هجائية ساخرة في أحد مشاهد الرواية الأخيرة: «الأفضل أن يمشي في الطريق العام، الأفضل أن يمضي دون أن يفكّر في شيء. الطريق العام... شيء طويل، طويل جدًا، لا يرى المرء له نهاية، كالحياة الإنسانية، كالأحلام الإنسانية. الطريق العام يتضمّن فكرة. أمّا جواز السفر في الطريق فاية فكرة يمكن أن يتضمّن؟ جواز السفر نهاية كل فكرة.. عاش الطريق العام، وعلى بركة الله..» (ترجمة الدروبي، ج٢ ص٣٨٣). وعلى لسان أحدهم يتحدث عن الثوري شاتوف: «إن شاتوف واحد من أولئك الروس المثاليين الذي متى أشرقت في نفوسهم فكرة قوية كبيرة، بُهروا بها وتسلّطت عليهم تسلطًا تامًا قد يدوم في بعض الأحيان إلى الأبد، فلا يصلون يومًا إلى السيطرة على هذه الفكرة التي أصبحوا يعتنقونها اعتناقًا عنيفًا. فحياتهم كلها تنقضي بعد ذلك فيما يشبه التشنّجات الكبرى تحت وطأة تلك الصخرة التي سقطت عليهم ذات يوم فحطمتهم نصف تحطيم.» (ج ١ ص ٥٠).

«عاش الطريق العام» باسم الفكرة التي يتضمّن، فليغذ الستيني السير تحت وطأة الفكرة القوية الكبيرة التي سقطت عليه فحطّمته. يعترف الصوت الستّيني العراقي: «كنت انتمي إلى الحلم بفردوس سوف يعمّ يومًا ما العراق والوطن العربي والعالم، معتقداً ان الثمن المدفوع في الحاضر هو ضريبة الوصول إلى ذلك المستقبل.»[٤٤]. ربما يثير الذعر يكمن في جملة «الثمن المدفوع في الحاضر». الثمن العراقي المدفوع كان باهظًا، ولكن لم يحظ بكاتب يملك ضمير دستويفسكي اليقظ، ليرقب ويعري «الشياطين» التي قبلت بدفع الثمن الباهظ من أجل حلم لا سبيل إلى تحقيقه. روسيا حظيت بدستويفسكي، وابتُلينا نحن بالكاتب الثوري الذي يرقب الظاهرة ليمنحها، بمزيد من العواطف والخيال، شرعية وطأتها كالصخرة. يكتب سامي مهدي في تاريخ هذه المرحلة ليؤكد ان الاكثرية من كُتّاب الستّينيات كانت تنتمي لتنظيمات حزبية، وانها مُنيت بانتكاسات سياسية ونفسية لم تؤدّ بهم إلى مراجعة النفس والحكمة بل إلى ميول واهواء فكرية اكثر تطرفًا. «فكان ان تسللت إليهم، بدرجات متفاوتة، الافكار الوجودية والعدمية والتروتسكية والفوضوية، حتى ان نفرًا منهم أعاد الاعتبار لتروتسكي وافكار الأمميّة الثانية. وحين تألق نجم الجيفارية صار آرنستو تشي جيفارا بطلاً محبّبًا لدى أغلبهم، وراحت صور مقاتلي الجبال والادغال تداعب مخيلاتهم، بل كان بعضهم يحسد الكاتب ريجيس دوبريه على ما وصل إليه من شرف... وحين انفجرت أحداث أيار ١٩٦٨ في فرنسا كان هناك من عثر على بغية أخرى، فصار ابطال هذه الأحداث من النجوم التي يتطلع إليها... كان اكثرهم يبحث في هذا

الخليط المتنافر من الأفكار عن خلاص ما غير الخلاص الذي وعدتهم به الأحزاب التي كانوا ينتمون إليها. بل كانوا يبحثون عن مصداقية تسوغ لهم خروجهم من تلك الأحزاب، فراحوا يستقصونها في كل ما يُطرح من النظريات والأفكار والاساليب الكفاحية الجديدة، وكانت دور النشر في لبنان تلبّي هذا النّوع من الحاجات بحساسية تاجر عريق. فليس مستغربًا، والحالة هذه، ان يظهر بينهم من يتطوّع بالتنظير للكفاح المسلح، ويختار له زاوية في مقهى يقصدها بضعة مريدين يلبُّون حاجة من حاجاته النفسية، ويشاركونه التفكير بمستقبل البشرية المعذبة، ويتعاطون معه نوعًا من أنواع المخدرات. . . »[٢].

صورة وصفية تبدو حيادية لولا لمسة السُّخرية المستترة، لان سامي مهدي هو الآخر مثقف احلام بفردوس موعود. فهو يرى ان البعثيين الذين كان ينتمي إليهم « أقوى حصانة من الآخرين تجاه هذه الأفكار »، بسبب « الفطرة القومية التي استثارها فيهم حزب البعث العربي الإشتراكي، والتربية التي غرست فيهم حب الأمة والاعتزاز بتراثها والإيمان برسالتها المتجددة » (ص٤٢)، يعني الخالدة. لان « الفردوس الذي سوف يعُمّ يومًا » لا بد ان يُقرن بالخلود! سامي مهدي انكر نزّهات اليسار الماركسي المتغرّب، وعانق شوفينية قومية لا تقل عن الأولى خطورة. وهو لم يعش خيبات الطرف الأوّل في احزابه وانطفاء آماله، لان حزبه امسك بالسلطة بوقت مبكر من تطوره الثقافي. والسلطة تعوض بمكاسبها وارباحها هنا عن كل انحرافات الحزب عن مبادئه وأحلامه. ونحن نعرف من « شياطين » دستويفسكي ان مثقف الفكرة المقدسة المتعالية او « الحلم الفردوسي » منشطر على نفسه، أناني بطبعه، وكاذب. ستيفان، المفكر المتسامي مع الفكرة المقدسة، والذي يتحسر: « آه. . يجب ان يُباد الروس لتحقيق الانسانية لانهم طفيليات ضارة » (ج١ ص٣٦٠)، يتخلّى عن ابسط مسؤولية إنسانية في العناية بصغيره بطرس، الذي نشأ مهجورًا. السبب ان هذه المسؤولية تنتمي للواقع الأرضي الذي يحتقره. معظم مثقفينا الثوريين يشاطرون ستيفان هذا الفعل المتسامي بشأن محبة أطفالهم، والعناية بهم. الشعب العراقي في واقعه على الأرض شيء، و« قضايا الشعب المصيرية » داخل الافكار، شيء آخر تمامًا. كما ان المثقفين الثوريين، على مستوى المصير الفردي، لم يعرّضوا حياتهم لاية خسارة تُذكر، روحية او مادية. إن « تحقيق الانسانية » في محاججة ستيفان لا تفوق، في تجريدها، « مصير البشرية » في محاججة فاضل العزاوي في كتابه: « كان يهمّني بطريقة ما ان اطمئن قبل رحيلي من الحياة على مصير البشرية. » (ص٧٨).

في واحدة من صفحات « الروح الحيّة » يرِد هذا المشهد، الذي يمكن ان ينتسب إلى « شياطين » دستويفسكي ببساطة تامّة:

«ذات مرة وأنا أسير في شارع الجمهورية، قريبًا من «باب المعظم»، أوقفني شاب لا أعرفه. قدّم لي نفسه باعتباره طالبًا في أكاديمية الفنون الجميلة وقال إنه يريد أن يستشيرني في قضية مصيرية. كان مفاجأة لم أتوقعها، إذ ما كنت أعرف أنني يمكن أن أقدم النصح لأي إنسان في العالم.

قال لي الشاب ببساطة:

– إنني عضو في القيادة المركزية ويهمني رأيك. منذ فترة وأنا أمام خيار صعب: هل التحق بالحركة المسلّحة في الريف أم لا؟ إن رأيك سوف يكون حاسمًا بالنسبة لي.

فكرت: يا إلهي، من أين استمد الشاب كل هذه الثقة بي؟ إن عقوبة الالتحاق بالحركة المسلحة أو التشجيع عليه يمكن أن تؤدي إلى الإعدام. فها هو يغامر بمصيره لقاء ثقته بي مثلما يريدني أن أغامر بمصيري لقاء ثقتي به. كلا، لا يمكن لمثل هذا الشاب أن يكون مدسوسًا للايقاع بي. كان مأخوذًا بالثقافة وبريئًا مثل حمل، إذ راح يتحدث عن أعمالي التي قال إنها قد قلبت حياته رأسًا على عقب.

قلت وفي ذهني موقف مشابه كان قد واجه جان بول سارتر في أثناء المقاومة ضد المحتلين الألمان: لا يمكن لي أن أطلب منك الالتحاق بالحركة المسلّحة ولا أن أثنيك عن ذلك. مثل هذا القرار يجب أن تتخذه بنفسك، فهو يمكن أن يعني لك الموت أو الحياة. وفي كل الأحوال فإني لن أغفر لنفسي أن أكون مسؤولاً عن دفعك إلى اتخاذ قرار قد يؤدي إلى قتلك أو وقوعك بيد الشرطة. إنك تطلب مني أن أحرمك من حقك في ممارسة حريتك، وهو ما لا يمكن أن أفعله.

كان ذلك الشاب الثوري هو عادل كامل الذي عمل فيما بعد معي في مجلة «ألف باء» ونشر العديد من القصص القصيرة، فضلاً عن بروزه كناقد تشكيلي ورسام موهوب ومؤلّف للعديد من الكتب.» (ص١٥٨–١٥٩).

المأسور بفكرة «الحرية الوجودية»، كما وردت حرفيًا في أحد كتب سارتر، يغفل أبسط متطلّبات المسؤولية في مجتمع متخلّف، بشأن شبيبة لا حول لها ولا قوّة. فبدل أن يعيد وسواسها والتباسها إلى الأرض، رفعها المثقف الثوري المتطرّف وألحقها بسماوات «حرية اختياره الوجودي» وفق الطبعة الفرنسية. الشاب عادل كامل، باعتباره ثوريًا متطرفًا هو الآخر، وأمينًا لازدواجية الثوريين المتطرفين، خلّف حرية الاختيار وراءه، في لحظة من الزمن الأرضي الحاسمة، والتحق بحزب «البعث»، حزب السلطة الحاكم. ثم كرّس كل موهبته، التي أشاد بها فاضل العزاوي، لتعزيز نظرية «علم الجمال البعثي».

هذا ضرب من الضياع إرادي، تمامًا كالإنتماء العقائدي قبله،الذي لم يخلُ من إرادة.

ضياع إرادي هو نتاج خيبة من انتماء إرادي قبله. هذا ما حدث تمامًا في روسيا القيصرية. وبالرغم من أن الظاهرة الستّينية الروسية – العراقية المتطرّفة لها ما يشبهها في ستّينيات الغرب، وثلاثينيات الثقافة الإنكليزية، كما ستتعرّف على ذلك فيما بعد، إلا أنّها ذات خصيصة لا شك في نزعتها التدميرية، نزعة التطرّف التي هي وليدة حالة معقدة من مشاعر الدونية، والتطلّع إلى الآخر المتفوّق لتجاوز الدونيّة. فكل من الستّينيين الروس والعراقيين يتحرّكون باندفاعة مقلدة لأقران لا صلة لهم بهم، ولا معرفة. أقران في تهيام مسرات حضارة متفوقة. في حين لم تترك لهم الكتب، التي يحدقون بها، رغبةً في معرفة الناس المحيطين بهم، والمنتمين إليهم، أو رغبة في معرفة الحياة.

في واحدة من أروع لحظات شاتوف العصابية، أو لحظات دستويفسكي التشخيصية، حين يعول قائلاً بدوره وقد سطعت نظراته وحميت عيناه: «لا، لا الشعب ولا روسيا. إن المرء لا يستطيع أن يحب ما لا يعرف. وأولئك كانوا لا يعرفون عن الشعب الروسي شيئًا البتّة، ولا يفهمونه إطلاقًا. إنهم جميعًا، وأنت منهم، قد مرّوا بالشعب مرورًا دون أن يلتفتوا إليه.. لأن الشعب الوحيد في نظركم إنما كان هو الشعب الفرنسي، بل وشعب باريس وحدها، وكأنما يخجلكم أن الشعب الروسي لا يشبه الباريسيين. تلك هي الحقيقة صافية خالصة. ومن لم يكن له شعب لم يكن له إله. فاعلموا أن جميع أولئك الذين أصبحوا لا يفهمون شعبهم، وأصبحوا على غير صلة به، يفقدون إيمان آبائهم بذلك المقدار نفسه، ويصبحون ملاحدة أو غير مكترثين بالدين. إن ما أقوله صحيح. إنه واقع يسهل البرهان عليه. ذلك هو السبب في أنكم جميعًا، في أننا الآن جميعًا، ملاحدة أشرار أو أشقياء غير مكترثين بالدين، ذلك هو السبب في أننا لسنا الآن شيئًا على الإطلاق. هذا يصدق عليك أنت أيضًا يا ستيفان تروفيموفتش. إنني لا أستثنيك. بالعكس: لقد قصدتك أنت نفسك، فاعلم هذا.

«كان من عادة شاتوف، حين يندفع في حديث طويل من هذا النوع، أن يتناول قبعته، وأن يهرع إلى الباب، مقتنعًا بأن كل شيء قد انتهى الآن، وأن علاقات الصداقة بستيفان تروفيموفتش قد انقطعت إلى الأبد. ولكن ستيفان تروفيموفتش عرف كيف يستوقفه في الوقت المناسب.» (ج١ ص٦٥–٦٦).

طبعًا، ما كانت علاقتنا الثقافية الاستلابية، نحن ستّينيي العراق، مع الغرب من الطينة نفسها. كنّا أضعف بكثير، وأبعد. وإذا خرج إلينا شاتوف عراقي فلن يكون بالحرقة ذاتها، ولا بالعصابية ذاتها. فنحن كمثقفين لم تأسرنا «الحياة» الغربية بحكم علاقة ملموسة، كما أسرت المثقف الروسي، حتى صار يؤمن بضرورة أن تلتحق روسيا بعائلتها الغربية. بل أسرنا

«الكتاب» الغربي، وبواسطة الترجمة. تعلّقنا بثقافة غريبة على ورق سيء الطباعة، وكان أشبه بتعلّق مراهق من «محلة باب الشيخ» بحسناء في فيلم أمريكي. في اتحاد أدباء مرحلة أول ثورة تموز تعلق أدباء اليسار الشبان بإضاءات همنغواي، وفي «مقهى السمر» بالمسافة بين تروتسكي ولينين، وفي «مقهى المعقدين» بدخان الوجودية، وفي «البلدية» بفضلات الشوفينية القومية الالمانية. ما كنا ننظر إلى شعبنا بتعالٍ، بسبب مقارنته بالشعب الفرنسي أو الانكليزي. الكتاب المترجم لم يمنحنا هذه القدرة على إحالة الخيال إلى واقع. كنّا في الهفوة التي يغفلها التاريخ. هفوة لغوية، بيانية، وليدة وهن استثنائي في القوة الإنسانية الحيّة.

فاضل العزاوي في حماسه الستّيني أبرع ممثلي هذه الهفوة اللغوية، البيانية:

«حركة التحرر الوطني في بلد مثل العراق لا بدّ لها من أن تدرك الأسس التي تقوم عليها الحداثة بمستوياتها وعلاقاتها وتشابكاتها المحلية والعربية والكونية، بعد الانتقال إلى السُّلطة، كلحظة فيها تختلف عن لحظة ما قبل السُّلطة. إن هدف حركة التحرر الوطني ليس الثورة بحد ذاتها وإنما التغيير التاريخي للمجتمع، اي الانتقال من لحظة إلى أخرى ومن زمن إلى زمن جديد. وهنا تكون المهمات الاساسية للثورة، وهي مهمات لحظة الحداثة تلك في الوقت ذاته: تعميق الوعي بالحرية الفردية والسياسية والاجتماعية...» (ص٧٦).

إنه يرى القيمة الحقيقية لأي كاتب عربي تكمن في ما يسمّيه الروح النقدية التي «تهدم وتبني في آن، أن تحفر ممراتها في دهاليز الواقع المعتمة ومنارات الحلم البعيد الذي يرتبط باليوتوبيا، أن تكشف العلاقة بين الخاص والعام، بين المحلي والعربي والعالمي، بين الحاضر والمستقبل.» (ص٧١). تبدو حريته طليقة بلا حدود في اجتراح خيوط اتصال بين دهاليز الواقع والتماعات اليوتوبيا، بين الخاص والعام، والمحلي والعربي والعالمي، والحاضر والمستقبل، ما دامت خيوطًا لغوية، بيانية، متوفّرة بالمجان. يعزز هذه الحرية الطليقة بلا حدود كونها مستوحاة بالمجان من كتب الغرب المترجمة أيضًا. ما من خسارة ولا جهد هنا. هذه خصيصة جوهرية في تطرّف ستّينيينا، تبعدها عن تطرف ستّينيي روسيا القرن التاسع عشر.

جيل الستّينيين الروس جاءوا مع القيصر اليكساندر الثاني الذي شرع بمرحلة الاصلاح، والتي تُوّجت بتحرير العبيد عام ١٨٦١. كانت منجزات الإصلاح كبيرة، لعلّ أبرزها حرّية المفكر في الحوار والاجتهاد. ولكن هذه الحرية لم تمنح الستّينيين من المثقفين الشباب إلا معانقة أكثر الافكار لا واقعية، والطمع بتغييرات جذرية تذهب مدى لا وجود له إلا في

المستحيل . كان دستويفسكي واحدًا منهم، إلى ان حكم بالاعدام (عام ١٨٤٩)، ونفذ منه بمعجزة . بعدها عاد إلى الانسان، يعالج أهواءه ومخاطر أفكاره .

الستّينيون العراقيون حققوا هويتهم داخل حركة ثقافية استثنائية في مرحلة حكم العارفيْن، التي جاءت مثل هدأة صمت، بعد مرحلة « البعث » الانقلابية الدموية . لم تكن مرحلة إصلاحية، بل مرحلة فراغ، والسُّلطة فيها ليست كلية الحضور في حياة الفرد والمجتمع . هذه الهدأة منحت الستّينيين فرصة الحركة والحياة بطلاقة غير معهودة . سامي مهدي يفتتح كتابه عنهم بقوله : « كان إرهاب السُّلطة العارفية يخيّم على العراق كله، وكانت السجون تكتظ بالمناضلين، والمقاهي تعج بالعاطلين عن العمل والمفصولين منه لاسباب سياسية، وكانوا هم، أو أغلبهم، شبانًا خرجوا توًا من تجربة سياسية مريرة تفوح منها رائحة الدم . . » (ص١٧) . سامي مهدي كتب ذلك عام ١٩٩٤ ، أي بعد ثلاثين عامًا، وعلى امتدادها، من تجربة حكم « البعث »، التي لم يشهد العالم شبيهًا لها في دمويتها . رائحة الدم التي تفوح من تجربة الستّينيين السياسية لا صلة لها بمرحلة الهدأة العارفية . بل هي رائحة مخالب المناضلين التي جرّحت جسد الأحياء في ١٩٦٣ ، وسعت طوال سنوات الهدأة لشحذ المخالب من اجل المذابح التالية .

فاضل العزاوي أكثر نفعًا في إبراز مفاتن الستّينيين الصارخة، فلنتابعه يؤرخ لهذه المرحلة :

« كانت اللوحة السياسية في عراق منتصف الستينات متنوعة، تحمل اثرًا من كل لون، أكسبها ذلك الغنى الثقافي الروحي الذي أضفى على الحياة بهجتها المفتقدة منذ زمن طويل . وكان سر ذلك كله يكمن في ضعف الدولة وكفّها عن التدخُّل السافر في حياة الناس، ذلك النزوع الذي يشكل الجوهر الفعلي لكل الدكتاتوريات . وفي مقابل النزوع التسلُّطي للدولة على المجتمع كان ثمّة انحسار كامل في النزوع التسلُّطي للاحزاب والحركات السياسية لفرض وصايتها الايديولوجية على الناس مثلما كان يحدث في الماضي . كانت الحياة نفسها قد فرضت هذا التطوُّر الذي مكّن الشعراء والكُتّاب من العودة إلى أنفسهم والتفكير برؤوسهم بدل التفكير برؤوس الآخرين . » (ص١٦١–١٦٢) .

في النص التباسات مربكة، فكيف يكون كفّ الدولة عن التدخُّل السافر في حياة الناس جوهرًا فعليًا لكل ديكتاتورية؟ وما معنى ان تكون الحياة نفسها تفرض التطوُّر وتعيد الشعراء والكُتّاب إلى أنفسهم، دون تأثير من النظام السياسي؟ فاضل العزاوي لا يريد أن يعطي للشيطان حقّه، إن صح التعبير الانكليزي . إنه، وسامي مهدي، يجدان الفترة مظلمة لانها لم تمنح المثقفين فرصة تجريب النظرية الثورية في الفعل الثوري الانقلابي . المثقفون

كانوا طلائع الاحزاب الثورية، التي كانت بدورها طليعة الجماهير. والجميع بدأ يستثمر سنوات الاستراحة القليلة لتأليب النفس باتجاه «حلمه الفردوسي»: البعثيون يحذّرون من الدكتاتورية العسكرية المقبلة. القوميون يجربون انقلابهم الذي فشل. شيوعيو القيادة المركزية «يفجرون القنابل في الشوارع ويحلمون بالزحف إلى بغداد من الأهوار».

المسافة بين ستّينيي روسيا القرن التاسع عشر وستّينيي الغرب، التي اختلف بشأنها المتطرّفان ستيفان وشاتوف، اقصر بكثير من ذات المسافة بين ستّينيي العراق وستّينيي الغرب، دون أدنى شك. هناك دائمًا ظاهر خادع يغري أحدنا، نحن المتفرجين على منجزات الحضارة الغربية الحديثة، بالمشاركة، التي تمنحنا إحساسًا إيهاميًا بالمساواة. الحركة الستّينية العراقية تفجّرت بحكم الهدأة السياسية، التي منحت للحياة وللافراد فرصة للتنفّس. المثقفون الذين انتفعوا من هذه الهدأة لصالح حركة الإبداع، طمعوا أيضًا في تأليب تطلعهم العقائدي إلى «الحلم الفردوسي». فاعطوا شرعية للفعل السياسي الذي أشرنا إليه في الفقرة السابقة. إدعاء القرابة مع الموجة الستّينية الغربية ضرب من إيهام النفس، يشبه إستيهامات المراهق مع الممثلة الامريكية على شاشة السينما.

حركتنا الستّينية كانت وليدة استراحة المحارب من حمامات الدم وخيبات الأمل والاحزان. في حين كانت ستّينيات الغربيين وليدة ترف بكل معنى الكلمة. صحيح اننا ابناء ذات السحر اليوتوبي، والتطرف، ولكن على سبيل المحاكاة والتقليد. خرجت الشبيبة الغربية على مؤسستها الوطيدة الراكزة، وعلى عائلتها المكينة المستقرة، وعلى الحرم الجامعي العتيد، مدفوعة بالملل والرغبة بالفانتازيا. في حين اجترحنا هيئة عائلة صارمة من عائلتنا البسيطة المسكينة، وتوهمنا مؤسسة طاغية الثبات من حياة خالية من ظل مؤسسة، وتخيلنا قلاع جامعة عبوس من نشاط تربوي وعلمي واهي القوى وثرنا عليهم. أحدهم وصف بطرس في «الشياطين» قائلاً: «اقول لك يا سيدي إنه من السهل عليه أن يعيش في هذا العالم، لانه يرى الناس على نحو ما يتخيّلهم، لانه ذاته يتخيّل شخصًا ثم يعيش داخل هذا الشخص الذي يتخيّله.» (ج١ ص٤٣٤، مع بعض التصرّف في ترجمة الجملة الأخيرة التي لم تكن دقيقة، واضحة، في ترجمة الدروبي). فاضل العزاوي ظلّ أوسعنا خيالاً في ان يرى الناس والظواهر على نحو ما يتخيّلهم:

«الروح الجديدة التي اطلقتها الستينات داخل المجتمع العراقي، متخذة شكل الانتفاضة الثقافية، كانت ظاهرة عراقية بالتأكيد ولكنها لم تحدث بمعزل عن الروح الجديدة التي كانت تعصف بالعالم كله آنذاك. فقد اتفقت الشروط الداخلية مع الشروط الخارجية ضمن لحظة تاريخية نادرة المثال بطريقة يصعب الفصل بينها. في تلك الأيام بدا العالم

وكأنه يسجّل مصيراً للبشرية كلها. انتفض الجيل الجديد في أوروبا وأمريكا ضد كل بؤس الرأسمالية ودعاواها الفكرية والأخلاقية. ولكنه رفض في الوقت ذاته الجمود المرتبط بفكر اليسار التقليدي، مانحًا الثورة معنى جديدًا: تحرير العقل والجسد من تابوات الماضي.» (ص١٦٥).

هذا الربط بين ما حدث في العراق وما حدث في باريس وبرلين ولندن، يرضي النزعة «الكونية» للظاهرة الستّينية عند فاضل العزاوي في كل كتاباته، كما يرضي النزعة «الرافضة بصورة مطلقة». إنه يتبنّى من الأولى نداء جيفارا الأخير لخوض حرب العصابات «من أجل تحرير العالم كله»، ولا يغفل ماو تسي تونغ «يعلن الثورة الثقافية ضد الحزب الشيوعي الصيني وشبان الحرس الأحمر يقتادون القادة في الشوارع وقد علّقت في صدورهم لافتات تقول: «أنا رجعي».. إلخ.

ومن الثانية يتبنّى هاجس الرفض المطلق، الذي سبقه أدونيس إليه. هذا الهاجس المجرّد الذي يترجم إلى رغبة عملية بالتحطيم، جسّده بطرس في رواية «الشياطين»: «... سوف ننادي بالتدمير... فلماذا... لماذا كانت هذه الفكرة فاتنة آسرة إلى هذا الحد؟ نعم، يجب على المرء أن يرخي أعضاءه أحيانًا!... سوف نشعل حرائق!... سوف ننشر أساطير. ومن أجل تحقيق هذا ستفيدنا أيسر حلقة صغيرة. سأجد لك بين هذه الحلقات هواةً يُطلقون النار فرحين، بل يرون أنهم نالوا شرفًا عظيمًا لأنهم كانوا الأوائل. وعندئذ إنما تبدأ البلبلة والثورة. وسنشهد انقلابًا لا عهد للعالم بمثله من قبل... سيهبط على روسيا ضباب كثيف... وستبكي الأرض آلهتها القديمة....» (ج٢ ص٦١).

هذه الفكرة الصغيرة الفاتنة التي أزهرت من جديد بين شبّان الطبقة الوسطى الغربية فدفعتهم في باريس وبرلين ولندن ونيويورك إلى إنكار المؤسسة والعائلة والجامعة والدولة، يراها فاضل العزاوي عنصر قرابة روحية مع حركة الستّينات العراقية «لا تخطئها العين» (ص١٧١). «إنها أبعد وأعمق من المحاكاة الشكلية. إنها قرابة الموقف المشترك من قضايا عصرهم ضمن جيل واحد» (ص١٧٣).

«لقد أسّس البيتنكس رؤيتهم الفكرية والشعرية على أساس الاعتراض والاحتجاج ضد أسطورة «طريقة الحياة الأمريكية» التي واجهوها بأسطورة مضادة. واجهوا التطرّف في النظافة بالعثور على المتعة بالوساخة وهاجموا مثال العصامية الأمريكية، حيث يصنع المرء نفسه من الصفر بالعمل الشاق المضني، وامتدحوا الكسل. كما سخروا من الأخلاق البيوريتانية الرفيعة. وفيما بعد أطلق الطلبة على هذا «السباق نحو القمة» بكل احتقار اسم «سباق الفئران».

« من صلب هؤلاء الرافضين انحدر ذلك الجيل الجديد الذي اتخذ احتجاجه في البداية طابعًا بدائيًا ومعاكسًا لجوهره، عندما شكّل عدد من الشبّان في كاليفورنيا بعفوية عصابات تقود الدراجات البخارية وتعتدي على المارة، مطلقين على أنفسهم « ملائكة الجحيم – Hell's Angels ». ولكن هؤلاء الذين ما كانوا يمتلكون أي محتوى فكري سرعان ما انقرضوا مع ظهور الهيبيين الأوائل في مطلع الستّينات، بوجوههم الشاحبة الرقيقة مثل وجه المسيح، بشعورهم المسدلة الطويلة، بورودهم، بسراويل شركة ليفي شتراوس الزرقاء المثقوبة، بقلاداتهم المتدليّة من العنق، بسجاير الماريوانا، بالجنس الحر، بسلميتهم وحياتهم الجماعية في الكومونات. كان الهيبيون التجسيد الحي للقيم الأدبية التي ابدعها جيل البيتنكس. فقد رفضوا القيم الرأسمالية لمجتمعاتهم ودعوا إلى الوفاء للداخل الانساني وغزوا العالم بشعارهم المثير الذي اصبح شعارًا لجيل باكمله « Make Love Not War ». في كانون الثاني (يناير) ١٩٦٧ بلغت الموجة الهيبية اوج تألّقها في الممارسة الجماهيرية العلنية للحب الحر الذي اقدم عليه ألوف من الشبان والشابات في متنزه « جولدين جيت » في سان فرانسيسكو. لقد ابتكرت الحركة الهيبية في الحقيقة « ثقافة مضادة »، امتزجت فيها العناصر المضادة للرأسمالية مع التحرير الجنسي ومعاداة الحرب والعسكرية ورفض الروح الاستهلاكية وإعادة الاعتبار إلى الحلم والتأكيد على المغامرة. هذه الروح المضادة تحولت في الوقت ذاته إلى حركة شاملة في الفن والأدب ايضا وشكّلت معنى الكتابة الطليعية الجديدة.

« إن القرابة الروحية بين الستّينيين العراقيين والبيتنكس هي أبعد وأعمق من المحاكاة الشكلية. إنها قرابة الموقف المشترك من قضايا عصرهم ضمن جيل واحد، وهي دليل على انهم كانوا في قلب زمنهم ويدركون روحه الحية. » (ص ١٧٢–١٧٣).

(٢)

« الشياطين » رواية ذات أفقين: أحدهما سياسي يعالج ازمة تطرف العقائديين الستّينيين في روسيا القرن التاسع عشر، الذين قاربناهم مع أزمة ستّينيينا في القرن العشرين، والآخر ميتافيزيقي، ينصرف فيه دستويفسكي إلى معالجة قضايا كبرى كالخير والشر، والله، والحرية.

كاتب آخر معاصر لدستويفسكي، ولا يقل شهرة وموهبة عنه، هو إيفان تورجينف، عالج ازمة تطرف الستّينيين وانصرف لهم وحدهم في روايته « آباء وابناء ». والموقف منهم فيها اكثر عقلانية وموضوعية من موقف دستويفسكي، لا بل يبدو موقفًا حانيًا، ولكن غير

متعاطف. الأمر الذي يعكس شخصية تورجينف ذاته، مقارنة بشخصية دستويفسكي الحادة، المعتمة، الموسوسة.

ومن أجل مزيد من إضاءة ظاهرة ستينيينا رأيت أن أعود إلى جذور التطرّف اليوتوبي لدى الشبيبة المثقفة، التي يحلو لها أن تختلق حلولاً وهمية للإنسان والمجتمع والعالم والكون، كما رأيناها في لغة فاضل العزاوي، وتحاول جاهدة ان تدفع الناس إليها داخل مخاضة من الدماء، محتفظة لنفسها بحق ارتقاء الناصية الآمنة للمراقبة. حدث هذا في القرن التاسع عشر في روسيا، وفي ثلاثينيات القرن العشرين، وفي ستينيّاته. ولقد اعتمدت في حديثي هذا على معالجات ثلاث، الأولى للكاتب البريطاني الروسي الأصل إزايا برلين، والثاني الإنكليزي جورج أورويل، والثالث الشاعر البولندي ميلوش.

في طبعة بنگوين الشعبية لرواية «آباء وأبناء»[4] لتورجينف وقعت على دراسة طويلة للمفكر إزايا برلين، شاءت دار النشر أن تنتخبها مقدّمة لطبعتها. وهي واحدة من الدراسات الكثيرة التي كتبها برلين ولم تُجمع في كتاب. كان تورجينيف شخصية آخاذة، بالرغم من الغلالة الشاحبة التي يلقيها عليه دستويفسكي في «الشياطين». فعقله لم يُصنع للخلاف السياسي، بل صيغ لفهم الطبيعة، العلاقات الإنسانية بين الأفراد، طبيعة المشاعر البشرية، وكيفية التعبير عنها عن طريق الفن. «كان ينطوي على شكل متطور جداً مما كان يسمّيها الشاعر جون كيتس بالمقدرة السلبية، مقدرة الدخول إلى معتقدات، ومشاعر، ومواقف غريبة عليه، ومتعارضة مع مواقفه.» (ص٩).

«لقد حاول أن يقف جانبًا ويرى المشهد بصورة موضوعية. على انه لم ينجح دائمًا في ذلك.» (ص١٠). المتطرّفون الثوريون عادة ما يسمّون موقفًا كهذا انتهازيًا، أو هروبيًا، أو ما شاءت ثقافتهم التجريحية من تسميات. وليس صعبًا تخيُّل مقدار الاتهامات التي ألصقت بموقف تورجينف. ولكي نتعرّف على الطبيعة الجوهرية للموقف المتطرّف على اختلاف الأزمنة لنقرأ موقف فاضل العزاوي من هذا الذي «يقف جانبًا، ويرى المشهد بصورة موضوعية»: «من الأمور الطريفة في الثقافة العربية الآن ضمن طرائف كثيرة أخرى هو ان بعض الشعراء والكتاب العراقيين بالذات راح يتباهى على أقرانه بأنه لم يتدخّل في السياسة في أي وقت وأنه ظل بعيداً عن كل المعارك التي شهدها بلده، مكتفيًا ربما بمناجاة النجوم والقمر، باعتبار أنه لا ينبغي للشاعر أو الكاتب ان يقول أي شيء، يهم الناس. إن هؤلاء الذين لا يقولون اي شيء حقًا ربما لا يعرفون او حتى يعجزون عن معرفة حقيقة أن الشاعر او الكاتب أو الفنان العربي الذي يعزل نفسه عن أفق حركة الحداثة العربية الشاملة ويخلو رأسه من اي فكرة تثير اهتمامنا ويصعب عليه ان يكون ضميراً تاريخيًا للثقافة

الإنسانية الجديدة داخل مجتمعه، يصبح عبئًا على الثقافة نفسها وأداة تمسيخ لها. ولكن بما أننا نحترم حتى حق الانسان في الخطأ فسوف نتركهم يواصلون لا شيئهم، كجزء من فكاهة الأدب في مجتمع التخلف. » (ص٣٤٨).

اللهجة شرسة ولا تقبل التسوية، وادعاء رحابة الصدر في السطر الاخير (احترام حقّ الانسان) سخرية أكثر شراسة. الراديكالي ينطلق في موقفه من مركز الأهواء فيه، ولغته وليدة هذه الأهواء، فهي غير معتمدة عقليًا. الذي ينأى بنفسه عن معترك الإديولوجيات والعقائد العمياء لا تعود له، في نظر الراديكالي، غير مهمة مناجاة النجوم والقمر! وكان مهمات الكاتب والشاعر محدودة بهاتين المهمتين! والأفكار التي تثير اهتمام الراديكالي لا تخرج إلا من «أفق الحداثة العربية الشاملة»، حتى لو كان هذا الأفق بالونة هواء أو دخان لغوي لا غير.

تورجينيف الذي يحذر اندفاعة الراديكاليين كان عرضة لاتهامات الراديكالي دوبرولايوبوف، المحرر الأدبي لمجلة «المعاصر»، عن رواية «في المساء»: « . . . بينما يتحدث تورجينيف عن المساء، نسأل نحن عن فجر اليوم الحقيقي متى يطلع؟ إذا لم يكن قد طلع بعد فبسبب أن الشبان المتنوّرين الأخيار، أبطال رواية تورجينيف، عاجزون ومشلولون، وسوف ينتهون، بسبب كل كلماتهم الحلوة الرقيقة، متكيّفين مع قناعات الحياة المحافظة لمجتمعهم، لأنهم مرتبطون بقوة بالنظام السائد، بشبكة العائلة والعلاقات الاقتصادية والمؤسساتية التي لا فكاك منها . . . هيرزن وأوغاريف يقيمون في لندن ويضيعون وقتهم في فضح وعرض حالات الظلم والفساد والفوضى في الامبراطورية الروسية. ولكن هذا على بعده ربما يساعد على إزالة مخاطر نهايتها ويطيل عمرها. المهمة الحقيقية هي في تحطيم كل النظام اللاإنساني . . . إن هؤلاء، ومن ضمنهم تورجينيف، يريدون إصلاحًا وما يؤمّن الراحة. نحن نريد تحطيم ما هو ماثل. نريد ثورة وبناء أسس جديدة للحياة. ما من طريقة أخرى كفيلة بتحطيم عهد الظلام».

قناعة تورجينيف لم تحصّنه من المخاوف من تأويلات الراديكاليين لرواياته. كان في حالة ازدواج من مشاعر الاعجاب والعطف إزاء هذه الشبيبة التي تتحلّى بشجاعة في المجابهة، والقدرة على التضحية في وجه الرجعية، والشرطة، والسّلطة، إلى جانب ازدراء وعدم احتمال لتوجّههم النفعي المضاد والخشن لايّ حس جمالي، ورفضهم المتطرّف لكل ما هو عزيز عليه من ثقافة ليبرالية، وفن، وعلاقات إنسانية متحضّرة.

كان تورجينيف يشارك المفكر هيرزن وأصدقاءه كراهيتهم لكل أشكال الإستعباد، والظّلم، والقسوة، ولكنّه على غير شاكلة بعضهم لا يرتاح كثيرًا داخل اي مبدأ او نظام

إديولوجي. كانت تلك المبادئ بالنسبة له تجريداً يثير استنكاره. رؤيته بقيت دقيقة، حادّة، صلبة، وواقعية. المذاهب الهيگلية، يسارية ويمينية، المحيطة به يوم كان طالبًا في برلين، وكذلك المادية، والاشتراكية، الوضعية... بدت له جميعًا محض تجريدات.

هيرزن يرى شبان الستينيات هؤلاء دوگماتيون، نظريون، تستحوذ عليهم الرطانة اللغوية... إنهم يريدون ان يحطّموا نير الطغيان القديم، فقط لكي يعوضوا عنه بنير آخر من صنع أيديهم. إن جيل الاربعينيات (جيله وجيل تورجينف) ربما كان ضعيفًا، أحمق، وابله، ولكن هذا لم يكن يعني ان الجيل التالي، شبان الجيل الستيني الساخر، الخالي من الحب، الخشن بقسوة، هو بالضرورة أرفع منزلة منهم!

كان تورجينف والليبراليون يرون بصورة عامة كل الميول الفكرية والمواقف السياسية وظائف للكائنات الإنسانية، وينكرون ان تكون الكائنات الإنسانية وظائف للميول الفكرية والمواقف السياسية. الافعال، الافكار، الفنون، الادب، هي تعبيرات الافراد، لا تعبيرات قوى موضوعية يصبح المفكرون معها مجرّد تجسيدات لها. إن إنزال الانسان إلى مستوى ان يكون مجرّد حامل أو وسيط للقوى اللاشخصية امر مرفوض بالنسبة لهم.

إن رغبة هؤلاء في ان يتم التعامل معهم كبشر، لا كمجرد ألسنة ناطقة عن الإديولوجيات، كانت خبرة أو تجربة نادرة، بحيث باتت ضربًا من الترف في عرف المثقفين الثوريين الروس...

«التحوّلات الحاسمة في التاريخ تحدث، هكذا أخبرنا، عندما تبدأ أشكال الحياة ومؤسّساتها تعوق وتلجم القوى المبدعة الأكثر حيوية في المجتمع – القوى الاقتصادية، والاجتماعية، والفنيّة، والثقافية – ثم لا تقدر على مقاومتها. أمام نظام اجتماعي كهذا تتحدّ الجماعات والافراد من كل الانواع والطبقات. حينها تشيع الاضطرابات (الثورة) التي تنجز، احيانًا، نجاحات محدودة. عندها تحقق بعض مطالبها التي تكتفي بها، لأنّها تشعر بان ايّ مواصلة لا طائلة وراءها. إنها تتوقّف. أو تواصل دون يقين. التحالفات تنهار، الاكثر حماسًا وعاطفية، وتعصّبًا، خاصة بين أولئك الذين تبدو اهدافهم ابعد عن التحقيق، يرغبون عادة في المواصلة، لأن الوقوف في منتصف المسيرة يبدو لهم خيانة. المجموعة المُتخمة، او الاقل رؤى واحلامًا، او أولئك الذين يخشون بان النير القديم قد يُستبدل بآخر اكثر اضطهادًا، عادة ما تتوقّف. إنها تجد نفسها عرضة للهجوم من طرفين، من المحافظين الذين ينظرون إليهم كمؤيدين متردّدين، في احسن الحالات. وفي أسوئها متسحبين وخونة. ومن الثوريين المتطرفين الذين ينظرون إليهم كحلفاء جبناء، او على الاغلب كمرتدّين. رجال من هذا النوع يحتاجون إلى مزيد من الشجاعة ليقاوموا جاذبية

كلا المحورين، وليعزّزوا محور الاعتدال في هذه الحالة المضطربة. من بينهم من يرون، ولا يملكون إلاّ أن يروا، وجوهاً عدة للحالة الواحدة. بالاضافة إلى من يُدركون بأن أيّ دافع إنساني مسيّر بفعل أهداف أو غايات لا رحمة فيها، إنّما يشكل خطورة في أن يتحوّل إلى دافع مضاد: دافع التحرُّر يتحوّل إلى دافع للاضطهاد باسم التحرُّر، دافع مساواة يتحوَّل إلى حكم قلّة جديد، ودافع عدالة يتحوّل إلى تحطيم كل نزعات التخلي عن الالتزام بالعقائد، ودافع حب الانسان إلى دافع كراهية لكل أولئك الرافضين للطرق الوحشية التي تقود إلى هذا الحب. إن هذا الموقع الوسط مرفوض، خطير، ومحظور. والحالة المعقدة لأولئك الذين يرغبون، داخل المعترك، في مواصلة الحديث مع الطرفين كثيراً ما تُفسر على انها رخوة، انهزامية، مصلحية، وجبانة. هذه الصفات التي تلحق بالبعض، لم تكن تصحّ على رجل مثل إيراسموس، ولا على مونتالي، ولا على سبينوزا، حينما وافق على الحديث مع المحتلّين الفرنسيين لهولندا. إنّها لم تكن تصحُ على بعض الليبراليين المندحرين في عام ١٨٤٨، أو على أعضاء اليسار الأوروبي ذوي القلب الشجاع الذين لم يقفوا إلى جانب كومونة باريس عام ١٨٧١. ليس الضعف ولا الجبن الذي منع المنشفيك من الالتحاق بلينين عام ١٩١٧، أو الاشتراكيين الألمان التعساء من أن يصبحوا شيوعيين عام ١٩٣٢. إن تارجح معتدلين كهؤلاء، الذين لم يكونوا مستعدين لتجاوز مبادئهم أو خيانة دوافعهم التي يؤمنون بها، أصبح ميزة مشتركة لمرحلة ما بعد الحرب الأخيرة. نشأ جانب من هذا بسبب الوضع التاريخي لليبرالي القرن التاسع عشر، الذين كان عدوهم عادة من اليمين: الملكيون، القساوسة، الأرستقراطية المؤيّدة لحكم الأقلية الاقتصادي والسياسي. أولئك الذين ما كان يعنيهم جهل، ومجاعة، ومظالم، واستغلال الناس. إن الميل الطبيعي لليبراليين كان، وما زال، باتّجاه اليسار. باتّجاه كل ما من شأنه أن يحطّم الحواجز بين البشر. حتى قبل الانقسام، الذي لا محيد عنه، كانوا مضطرين للاعتقاد بأن هناك أعداء لهم بين اليسار. ويشعرون من الناحية المعنوية بالغضب من التصرُّفات العنيفة والقاسية من قبل بعض حلفائهم. إنهم يحتجون بأن طرقاً كهذه سوف تعرقل الطريق إلى الهدف المشترك. حدث هذا مع ليبراليين كالشاعر هاينه، أو لامارتين عام ١٨٤٨. مازيني، وعدد من الاشتراكيين الجيّدين، الذين كان لويس بلانك من خير ممثليهم، كانوا محبطين من أساليب كومونة باريس عام ١٨٧١. وبعد عبور الأزمات والتئام الجروح، استؤنفت الصراعات السياسية المعتادة من جديد. وانتعشت بعض آمال المعتدلين. فالورطات التي وجدوا أنفسهم غارقين فيها قد تكون وليدة لحظات انحراف لا تدوم. ولكن في روسيا، من ستّينيات القرن التاسع عشر حتى ثورة أكتوبر ١٩١٧، أصبح هذا الشعور القاسي المربك، الذي تعمّق عبر سنوات الاضطهاد

والرُّعب، حالة مزمنة، وتعمداً للاذى لا يتوقّف ضد الشريحة المتنوّرة من المجتمع الروسي. ازمة الليبرالية اصبحت لا حل لها. إنهم يرغبون بتحطيم السُلطة التي تبدو لهم شراً كلها. إنهم يؤمنون بالعقل، وبالحياة الدنيوية، وبحرية الرأي، حرية الجماعات، والاجناس، والأوطان. بالمساواة الاقتصادية والاجتماعية، وبالعدالة فوق كل شيء. إنهم يميلون إلى تكريس الجهد الذي لا انانيّة فيه. والخالي من المصلحة. وبشهادة أولئك الذين يضحُّون بحياتهم، بغض النظر عن تطرُّفهم، إلا أنهم يخشون من ان الخسارات التي تنتج عن عمليات الإرهاب والطرق اليعقوبية قد لا تعوض، وتكون اعظم من ايّة ارباح. كانوا فزعين من تعصُّب وهمجيّة اليسار المتطرّف، بسبب احتقارهم للثقافة الوحيدة التي يعرفونها. وبسبب ايمانهم الاعمى بما يبدو لهم فانتازيات يوتوبية، فوضوية كانت او شعبوية، أو ماركسية. وهؤلاء الروس يؤمنون بالحضارة الأوروبية كمهتدين يؤمنون بشيء جديد ومرغوب فيه».

يواصل برلين عن تورجينف: «إن هؤلاء الذين ما زالوا يظنونه فنانًا غير ملتزم، مترفعًا عن المعترك العقائدي، ربما يدهشون لمعرفة أن ما من أحد في كل تاريخ الادب الروسي، او ربما الادب عامة، قد تعرض لهجوم ضار ومتواصل، من قبل اليسار واليمين، مثل تورجينف.

«إن الاستعمال المقصود للفن من أجل أغراض دخيلة عليه، كالاغراض الإديولوجية، والتعليمية، والنفعية، وخاصة كسلاح متعمد في حرب الطبقات، كما كان ثوريو الستينيات يريدون، كان مهمة كريهة لديه.» (ص ١٠-١١).

(٢)

النزعة الراديكالية لدى المثقفين باتجاه اليوتوبيا كانت علامة فارقة للجيل الستيني في روسيا القرن التاسع عشر، ولقد انتظرت مئة سنة لكي تعاود الظهور لدى ستينيي الغرب في القرن العشرين. ولا بأس أن نجد من يمثلها لدى ستينيي العالم الثالث، في محاكاة الفناها في حياتنا الثقافية طوال القرن العشرين. إلا أن السنوات بينهما لم تخلُ تمامًا من نزعات تسعى إلى اليوتوبيا او تستلهمها من بعيد. حدث شيء من هذا في الثلاثينيات بين مثقفي إنكلترا، ولكن على الطراز الانكليزي الميّال إلى الاعتدال، بسبب اختلاف الدوافع والظروف. كانت حصة الشعراء بين المثقفين هي الاكبر، وكان اودن في موضع القيادة. ومن يراجع اوراق جيل الاربعينيات والخمسينيات من الشعراء العراقيين لا بدّ وان يعثر على ذات الرغبة بالمجاراة، باسم التواصل الأممي. فاسماء اودن، ستيفن سبندر، ماكنيس، دي لويس.. كانت في متناول اليد. ولقد استُبعد حينها جورج أورويل علنًا،

وألحق بالقائمة المشبوهة السوداء. كما استُبعد سرًّا كل التحوّل الدراماتيكي الذي حلّ بأودن وجيله باتجاه المحافظة والدين، بعد الحرب الأهلية الأسبانية مباشرة.

كان جورج أورويل شيوعيًا، اندفع إلى إسبانيا ليحارب في صف اليسار، ثم أصابه ما أصاب بقيّة رفاقه من المثقفين الانكليز من صدمات وخيبات أمل من نزعة التطرّف العقائدية. ولكنه انفرد دونهم بتكريس موهبته في معالجة المخاطر المتخفّية وراء نزعة اليسار، ووراء السلطات الشمولية التي ولّدتها.

رواياته في هذا الشأن أكثر من معروفة، بالرغم من أن الجيل الستّيني المسيَّس في العراق لم يلتفت إلاّ إلى عناوينها، في حين ذهبت نصوصها المحرّمة، مع دكتور جيفاگو لپاسترناك، ادراج الغيب. أما مقالاته، وهو كاتب مقالة من الطراز الأوّل، فتكاد تكون مجهولة عنوانًا ونصًّا. واحدة من هذه المقالات بعنوان «في بطن الحوت»[10] كتبها عام ١٩٤٠. وكما عرض إزايا برلين لظاهرة المثقف اليوتوپي المتطرّف في روسيا عبر رواية «آباء وأبناء» وشخص كاتبها تورجينف، يعرض جورج أورويل لظاهرة الجيل الثلاثيني الانگليزي، جيل الشاعر أودن، عبر رواية «مدار السرطان» لهنري ميللر. تتحدث المقالة عن أجيال الأدب الانگليزي الثلاثة في العصر الحديث. ما يعنيني هنا الانتفاع من عرضه لظاهرة الجيل الثالث، جيل أودن.

بعد حديثه عن الفكرة الأساسية، التي أسرت الجيل الأول من «الشعراء الجيورجيين»، وهي فكرة «جمال الطبيعة»، يتحدث عن «الإحساس التراجيدي بالحياة» للجيل الثاني، جيل إليوت أو جيل التشاؤم: «الفكرة التي لم تتمتّع بوضوح كافٍ هي التي قادت كتّاب العشرينات إلى أن يكونوا متشائمين. فما الذي يتخفّى وراء كل هذا الإحساس الدائم بالانحطاط، بالجماجم والصبّار، وكل هذا التطلّع وراء الايمان الضائع، والحضارات المستحيلة إن لم يكن الرخاء الجمّ والراحة الاستثنائية للمرحلة التي ينتمون لها ويكتبون فيها؟ في زمن كهذا فقط تجد «اليأس الكوني» قابلاً للازدهار. النّاس الذين يبطون جائعة لا يفكرون بهذا اليأس الكوني، ولا يفكرون حتى بالكون... مرحلة ما بين ١٩١٠–١٩٣٠ كلّها كانت مرحلة ازدهار ورخاء. حتى سنوات الحرب كانت محتملة ماديًا. فالحرب انتهت، والسلطات الشمولية لم ترتفع بعد. المحرمات الاخلاقية والدينية بكل أنواعها قد تلاشت، والقدرة الشرائية في أحسن حال... وليس من الصعب التمتّع بتذكرة ذهاب وعودة رخيصة إلى حافات الليل».

ولكن ثمة شيء حدث في السنوات ١٩٣٠–١٩٣٥. المناخ الادبي تغيّر تمامًا، وظهرت مجموعة جديدة من الكتّاب تختلف تمامًا عن الجيل الذي سبقها. استحوذت عليها فكرة

« الاهداف الجديدة » بدل « الإحساس التراجيدي » ، وبدلاً من الاتجاه إلى الكنيسة اتجهت إلى الشيوعية ، ومن ماركسيتها التقطت ثمرتها النبوئية ، كمادة جديدة للشعر معبّأة بالامكانات .

يقول سبندر في إحدى قصائده :

نحن لا شيء
انحدرنا إلى العتمة وسنتلاشى .
فلتعرفْ إذن ، ان في هذه العتمة
أمسكنا بمحور فكرة سري
تدور عجلته المضاءة الحية في سنوات المستقبل خارجًا .

طبعًا ان تكون شاعرًا ماركسيًا لا يعني لدى جيل أودن ان تكون قريبًا من الجماهير . على ان هذا الانتماء صار موضة المرحلة ، كما كان الانتماء للكاثوليكية موضة الجيل السابق .

يرى أورويل « ان الحركة الشيوعية في أوروبا الغربية بدأت بالرغبة لإحداث انقلاب عنيف للرأسمالية ، ثم انحدرت ، بعد بضعة سنوات ، إلى أداة في يد السياسة الخارجية الروسية . وهذا أمر لا يمكن تجنبه حين يهن الهياج الثوري ويموت بعد الحرب العظمى » .

« التبعية للمركز الذي تتحكم به مصالح الحكم والقيادة المستبدة ، عادة ما يكون عرضة للتذبذب ، وتغيير القناعات . ولذلك يرى أورويل « ان كل شيوعي في الحقيقة قابل في كل لحظة لتغيير القناعات السياسية ، أو أن يترك الحزب . فالاعتقاد القاطع يوم الاثنين قد يصبح هرطقة ملعونة يوم الثلاثاء ، وهكذا ! حدث هذا كثيرًا في السنوات العشر الأخيرة . حتى أصبح الحزب الشيوعي في اي بلد غربي كيانًا غير مستقر بصورة دائمة ، وصغير الحجم . والعضوية الطويلة فيه عادة ما تكون محصورة في حلقة من مثقفين مرتبطين بالبيروقراطية الروسية ، أو في مجموعة أكبر عددًا من الطبقة العاملة ممن تشعر بولاء تجاه روسيا السوفييتية دون فهم بالضرورة لسياستها . اما البقية فهي عضوية غير مستقرة ، عرضة لان تغادر ، أو تنظم وفق تغيرات مواقف الحزب . . .

« لا شك أن في عالم ١٩٣٥ كان من الصعب على أحد ان يظل لا مباليًا سياسيًا . ولكن لمَ اتجه هؤلاء الشبان إلى هذه الشيوعية الروسية الغريبة عليهم ؟ لمَ افتتن الكتّاب بهذا الشكل من الاشتراكية الذي جعل صدق الفاعلية العقلية أمرًا غير ممكن ؟ السبب الحقيقي يكمن في بطالة الطبقة الوسطى » .

هناك عامل آخر دون شك يسهم في موجة الاعجاب بروسيا بين افراد الطبقة الوسطى

الانكليزية خلال هذه السنوات. يكمن هذا العامل في عمق الدعة، والنعومة، وضمانة العيش في انكلترا نفسها. قد تبدو ملامح مظالم هنا وهناك، ولكن انكلترا ما زالت أرض سيادة القانون، والاكثرية من الشعب الانكليزي لا عهد لها بخبرة العنف واللاشرعية. فإذا ما نشأت في مناخ كهذا لن يكن يسيراً عليك أن تتخيل طبيعة الحكم الاستبدادي. كل الكتاب المؤثرين في الثلاثينيات تقريبًا ينتمون إلى الطبقة الوسطى، ولم يذوقوا بحكم السنّ مرارة وويلات الحرب العالمية الأولى، ولا ذكرياتها. ولذا لا تبدو لهم مرعبةً مفردات مثل: التطهير، الشرطة السرية، الإعدامات الجماعية، السجن بلا محاكمة... إلخ. إنهم قادرون على قبول فكرة السُلطة الشمولية لأنهم لا يملكون غير خبرة الليبرالية. تأمل، على سبيل المثال، هذا المقطع من قصيدة «إسبانيا» للسيد أودن (وهذه القصيدة بحكم الصدفة من بين القصائد القليلة المهذبة، التي كُتبت حول الحرب الاسبانية):

الغد للشبيبة، وكالقنابل يتفجر الشعراء،
التجوال بمحاذاة البحيرة، أسابيع الالفة الحميمة،
والغد لرهان الدراجات
تقطع الضواحي في مساءات الصيف. ولكن لهذا اليوم النضال.

لهذا اليوم المزيد المتعمّد من فرص الموت،
والرضا الواعي بالذنب في الجريمة الواجبة:
لهذا اليوم اتساع القدرات
في المنشور الزائل ولقاءات الخلايا الممل.

«في الفقرة الثانية يعمد الشاعر إلى أن يضع تخطيطًا موجزًا ليوم في حياة رجل حزب مخلص. في الصباح بضعة جرائم سياسية، ثم فاصل عشر دقائق لخنق مشاعر الندم البرجوازي، بعدها وجبة غداء سريعة وعصرية مشغولة، ثم مساء يُصرف بالكتابة على الجدران وتوزيع المناشير. كل الفعاليات هادفة، ولكن لاحظ عبارة «الجريمة الواجبة». إنها يمكن أن تُكتب فقط من قبل فرد لا تبدو «الجريمة» بالنسبة له أكثر من «كلمة». بالنسبة لي لا يمكن أن اتحدث عن الجريمة بهذا اليُسر. فقد حدث أن رأيت عدداً من أجساد الرجال القتلى - لا أعني بهم من قتلوا في معركة بل من قتلوا عن عمد. ولهذا أعرف شيئاً من المعاني التي تنطوي عليها كلمة «جريمة قتل»، الرعب، الكراهية، عويل الأقرباء، الدم، الرائحة. الامر الذي لا يمكن إلا أن اتجنبه، كما يتجنبه أي إنسان سوي. الذين يتحسسون

لهتلر أو لستالين يجدون جريمة القتل ضرورية، ولكنهم لا يعلنون عن قسوة قلوبهم هذه، ولا يتحدثون عنها كجريمة قتل: إنها في لغتهم « تصفية »، « تخلص من »، أو بعض من هذه العبارات المسكّنة . . . إن الكثير من أفكار اليسار ضرب من اللعب بالنار من قبل أفراد لا يعرفون حتى إذا ما كانت النار حارة وكاوية . . .

« هناك أكثر من نوع من أنواع عدم القدرة على تحمل المسؤولية بين الكتاب . التيار المعتاد تجده بين الكتاب الذين لا يرغبون في ربط أنفسهم بحركة التاريخ: منهم من يحاول تجاهلها، أو من يحاول الوقوف ضدها . الذين استطاعوا تجاهلها قد يبدون حمقى، والذين فهموها بعمق من أجل امتلاك القدرة على الوقوف ضدها قد يحصلون على رؤية كافية لمعرفة أنهم لن يستطيعوا تحقيق النصر . . . في الجانب الآخر هناك « التقدميون » التظاهريون، المندفعون أبدًا إلى الأمام لمعانقة إسقاطات ذاتية يتوهمونها مستقبلاً . كُتّاب العشرينيات التزموا الخط الأول، أما الخط الثاني فالتزمه كتاب الثلاثينيات . . .

« أهمية عمل هنري ميللر « مدار السرطان » يكمن في تجنّبه الالتزام بأي من الخطين السابقين . إنه لم يحاول أن يدفع حركة التاريخ إلى الأمام، كما أنه لم يحاول سحبها إلى وراء . ولكنّه أيضًا لم يحاول تجاهلها . إنه في موقفه هذا قد يكون أكثر صلابة في الاعتقاد بالانهيار الوشيك للحضارة الغربية من الأكثرية الساحقة من الكتاب « الثوريين » . فقط لم يكن يشعر أنه ملزم بعمل أي شيء تجاهها . إنه عازف الكمان أمام روما التي تحترق . ولكنّه، على خلاف أكثرية الناس الذين يعرفون مثله، كان يعزف كمانه ووجهه لا يفارق التحديق باللهب . . .

« تحدث السيد أي .أم . فورستر مرة كيف أنه في عام ١٩١٧ قرأ قصيدة « بروفروك » مع قصائد مبكرة أخرى لإليوت، وكيف شدّ من عزمه، في زمن كذلك الزمن، الحصولُ على قصائد « مبرّأة من مشاعر المصلحة العامة » (public spiritedness) . يواصل فورستر:

« القصائد غنّت مشاعر شخصية بشأن الإشمئزاز وانعدام الثقة بالنفس، وغنّت مشاعر أناس أصيلين على ما يبدو، لأنهم كانوا غير مُلفتين للنظر، وضعافًا . . . كان هذا احتجاجًا، ومن نوع ضعيف وواهن، وأكثر انسجامًا بفعل ضعفه . . . إن من يلتفت جانبًا من أجل الاستماع إلى شكوى سيّدات وغرف استقبال إنما يحفظ لنا حفنة صغيرة من احترامنا لأنفسنا، ويواصل بذلك الحفاظَ على التراث الانساني .

« هذا تعبير رائع . الشاعر ماكنيس اقتبس هذا الشاهد وأضاف باعتداد:

بعد سنوات عشر اندفعت احتجاجات من قبل شعراء أقل ضعفًا، والموروث الانساني واصل ولكن بصورة مختلفة . تأمّلات عالم الشظايا أصبح مملاً للذين جاءوا بعد إليوت،

وهم يطمعون بإعادة نظامها.

« ... إنه يرغب في أن يرانا نعتقد بأن الذين جاءوا بعد إليوت (السيد ماكنيس وأصدقاؤه) كانوا أكثرَ تأثيراً في احتجاجهم مما فعله إليوت حين نشر مجموعته « بروفروك »، في الوقت الذي هاجم فيه جيش الحلفاء خط هيندينبيرگ. ولكنني لا أعرف أين أقع على هذه الاحتجاجات. ولكن في التعارض بين تعليق فورستر وتعليق ماكنيس نقع على كل الاختلاف بين رجل يعرف تمامًا ما كانت عليه حرب ١٩١٤-١٩١٨، ورجل لا يكاد يتذكرها. الحقيقة أن في عام ١٩١٧ ما كان تفكير الشخص ولا حساسيته بقادرين على فعل شيء، باستثناء أن تبقيه إنسانًا، إذا كان هذا ممكنًا. والإشارة إلى حالة العجز، وحتى العبث، ربما تكون أفضل الطرق لعمل ذلك. لو كنت جنديًا محاربًا في الحرب العظمى، كنتُ أكثر رغبة في الحصول على قصائد « بروفروك » من الرّغبة في الحصول على قصائد « رسائل إلى الشبّان في الخنادق ». كنت سأشعر مثل السيد فورستر بأن الوقوف ببساطة بعيدًا، والاحتفاظ بالتماس مع مشاعر ما قبل الحرب، قد جعل إليوت يواصل الاحتفاظ بالموروث الانساني. فأي ارتياح وفرح سيكون في وقت تملك فيه أن تقرأ تردّدات مثقف من الطبقة الوسطى مصاب بالصلع. إنه أمر يختلف تمامًا عن القراءة حول التدريب على الطعان بالحراب. بعد تساقط القنابل ومشاهد طوابير الطعام وبوسترات الدعوة للتطوع، نقع على صوت إنساني! أي ارتياح وفرح! »

أي ارتياح وفرح حقًا!

(٤)

من بين « الروح الحية » و« الموجة الصاخبة » للستينيّين في العراق لم تخرج إلا بضعة أصوات شعرية خفيضة، أعطت شرعية لبضعة تنهّدات رأت فيها « صوتًا إنسانيًا »، ومبعث « ارتياح وفرح ». إذ أن تلك الروح الحيّة والموجة الصاخبة مثّلت بصورة جد صادقة هستيريا الرغبة في « تجريد » الانسان إلى مجموعة أفكار. وأعطت الشرعية لسحقه تحت عجلة رمزيّته، أو تعزيز هذه الشرعية التي سبقتهم لدى شعراء اليسار جملة. كانت صدى لا إنسانيًا لما حدث في ستّينيات الغرب، التي قادها الطلبة باسم حرب فيتنام، ولكن إلى الهدف الاسمى المتمثّل في تحطيم سلّم القيَم، والمؤسّسة، وعلى رأسها الدولة.

حين جاءتنا قصائد أدونيس كانت، كما شاء لها الشاعر أن تكون، « إنجيل الرفض ». طبعًا لم يسع أحد لتحديد معنى هذا الرفض وحدوده، ولا حتى أدونيس نفسه. كان الجميع يطمع به رفضًا شاملاً لكل ما أعطاه التاريخ، والخبرة. وقبولاً شاملاً للطبيعة، بكل

ما فيها من قوى اعتباط وفوضى .

القصائد التي كنتُ أكتبها كانت أشبه بأغنية في حنجرة راع فوق رابية، تطل على مدينة تحترق . كنتُ أرى الإعلان عن عجزي التام شجاعةً، والحديثَ الشجيَّ الهادئ عن « القمر والنجوم »، على حد تعبير فاضل العزاوي الساخر، عزاء وسلوانًا . وكنتُ أرقب الإسهام المتحرّق، المؤلِّب لمزيد من الثورة، ولمزيد من التجاوز، ولمزيد من الجنون، ولمزيد من الهدم، وأرى فيه نبوءة مروعة . كنتُ دائم الرؤيا لسد مارب وشيك الانهيار . ولكن قراءاتي كانت بمعزل عن كل توجّسي الروحي . كانت تحيا في بهو الثقافة العام . كنت أغني أدونيس ولا التفت إلى مخاطر الفعل فيه . أغني : « مدينتي أرض بلا خالق / والرفض إنجيلي »، وأنا في حمّى البحث عن خالق، وحمّى البحث عن الرضا . وأغني عبد الصبور في ذات الوقت : « حين فقدنا الرضا / بما يريدُ القضا / لم تثمر الأشجار . . . » . إزدواجية المثقف بي هي التي أنهكت قواي الروحية والجسدية في تلك المرحلة المبكّرة من التكوين . ولكن مناعة الشاعر ضد مرض تحويل الانسان إلى رمز، وضد سحر الايمان العقائدي، كانت ثابتة .

قبل مجيء أدونيس كان الشعر العراقي قد قطع شوطًا مثيرًا في إنضاج صفتين متناقضتين، ما كانت لتنتصر واحدة على أخرى لولا الظرف السياسي الذي طوى الشعر والشعراء تحت جناحيه . الأولى صفة الشاعر المتسائل، والثانية صفة اليقيني . شاعر الحيرات اكتشف حيرته مع اكتشافه عنصر الجدّة في الشعر . ولذلك بدت الحيرة والجدّة وجهين لجوهر شعري . شاعر اليقين جاءت به الحداثة، لا الجدة . لأن الجدّة اكتشاف، في حين لا تعدو الحداثة أن تكون استيرادًا من مكان وزمان الحداثة الغربية . وكما أن الجدّة ابتكار في قوى التعبير الشعري، تبدو الحداثة استيراد أفكار ومفاهيم .

104

كان السيّاب، الملائكة، البريكان، الحيدري، مردان، أسياد الأولى . في حين انفرد البياتي، وعدد من الشعراء الأقل شأنًا في حقل اليقين المعزز بحركة اليسار : أممية، قومية، أو دينية . بعد انقلاب ١٩٥٨ اضطربت القاعدة بعنف، بحيث اندفع شعراء من موقع الحيرة إلى موقع اليقين، وبالعكس . صارت نازك الملائكة ذات حمية قومية، ثم دينية، على أثر فزعها من المدّ الشيوعي، وتخلّت عن هالة الشاعر المتسائل، المجرد من أقنعة الأنتسابات الفكرية العارضة . حسين مردان اطمأن لكذبه، وكذبه أبيض ككذب الأطفال، حين أصدر ديوانه « أغصان الحديد » . بدر شاكر السياب تعرّض لضغوط قاهرة هرست قدرته على البقاء شاعرًا رائيًا، أو حتى إنسانًا حيًا . بلند الحيدري فضّل أن ينتسب للحياة العابرة، وجعل الشعر ملحقًا بها . في حين انتسب محمود البريكان وحده للشعر، وبقي داخله حتى مقتله . من شعراء المدرسة الثانية غامر البياتي مرّات في التخلي عن حقل يقينه،

ودخل خبرة شاعر الحيرات بنجاح تجاوز فيه صوته الآخر.

من حصاد اضطراب القاعدة على أثر ١٩٥٨ أيضًا، ظهور جيل جديد محيّر في حقل توزيع الاجيال. جيل الثورة عن حق. لم ينتسب للجيل الرائد، ولم يظهر كوجود في منتصف الستينيات، بل هو ابن مرحلة التحوّل التي كانت ثقافيًا من حصّة اليسار عن جدارة. هذا الجيل صار عرضة للزوال، تمامًا كمرحلة التحوّل التي ينتسب لها. سعى إلى إعطاء صبغة نهارية حتى لليل. أسس جمعية باسم «همنغواي»، وباسم «الميناء»، وصار ينسب لنهاره المشمس قصائد شعراء مثل ناظم حكمت، پابلو نيرودا، و.هـ. أودن، وحتى فدريكو گارسيا لوركا. ولكن ما من احد من المعسكر الاشتراكي الذي ينتصر له! ضعف هذا الجيل امتصته موهبة سعدي يوسف الكبيرة، بالرغم من الأصوات المراوحة بين دعة الصگار، وشجا رشدي العامل. لم يعد سعدي يوسف ينتسب لهذا الجيل، جيل التحوّل، قدر انتسابه المراوح لجيلَي الرّواد والستّينيين. كان حلقة الوصل المؤثرة، ولكن باتجاه تعزيز شرعية الشعر الذي لم يعد يستسيغ مرارة الحيرة، ولا غصّة التساؤل.

هذا التيار المتدفّق حفر مجراه في أرض عراقية جاهزة. كان «مفهوم» الثورة قد ارتفع كفاية في سماوات الثقافة الثورية العراقية. وصار فكر اليسار ينشغل به وبما تحيطه من سحب المفاهيم الأخرى المعادية السوداء. صار لمفهوم الثورة أعداء. بدأت «الحياة» تأخذ، في تحولاتها الخطيرة، شكل مفاهيم وأفكار. المعترك العقائدي صار بديلاً لمعترك المُعاش. كل شيء حي تحول إلى رمز ميْت، ولكن مثير للجدل. بلغ الأمر بالإنسان أن صار يُعرف باللون الذي يمثّله. والألوان رموز العقائد. هذا أخضر، وهذا أحمر. وسرعان ما سهل سحق الانسان وتصفيته ما أن تجرّد إلى رمز. كانت دعوة غير واعية للإبادة الجماعية، دعوة بمكبرات صوت تسهم فيها قصائد الشعراء الثوريين، والبيانات الأدبية والسياسية. صارت قصيدة «بروفروك»، على بعدها، ظاهرة مرضية لشاعر ملكي في السياسة، رجعي في الفكر، كاثوليكي في الدين! وصار هربرت ماركوز، على بُعده، نبي «الحساسية الجديدة» التي كسرت الحدود بين المجالين الراسمالي والاشتراكي، وراعي «مهرجان التجديد النظري»[٦]، وصار گينسبيرگ، على بُعده، مصدر إلهام شعري عربي لا منافس له!

طلع الجيل الستّيني إذن على بستان قد تمكنت منها أشجار الشر تمامًا. أسهم في تغذيتها هو الآخر، ورعاية أغصانها، وقطاف ثمارها. ولكن ساعة القطاف فاجأته بثمار مُرّة المذاق حقًا. ما كان أحد من أطفال الليل الحمقى ليتوقع أن يكون صدام حسين واحدًا من الأشجار التي أكلت الغاب جميعًا!

(٥)

في مرحلة «الروح الحيّة» و«الموجة الصاخبة» تلك، كان هناك شاعر بولندي الأصل قد انتقل أستاذًا جديدًا في جامعة كاليفورنيا، جاءها بعد إقامة منفى في باريس. ولد ميلوش عام ١٩١١. في سنوات الاحتلال النازي كان عضوًا فعالاً في المقاومة السرية، وبعد التحرير عمل في الخارجية ملحقًا ثقافيًا في باريس. في ١٩٥١ قطع الوصل مع نظامه الاشتراكي، واختار حياة المنفى في باريس، ثم في الساحل الامريكي الغربي منذ عام ١٩٦٠. في ذلك العام شعر انه تحرّر من المحيط الثقافي الباريسي الذي لم ينظر إليه وإلى كتاباته إلاّ من زاوية سياسية: «لأن ما كان جحيمًا لدي، رؤيا من الجحيم، كان لدى المثقفين الباريسيين مجرد سلاح في لعبة سياسية تدار لسبب من الاسباب»[٧] وطمع في ان ينشغل في تأملاته الروحية والفكرية حرًا من قسر التفسير السياسي. مع الطلبة اختار ان يدرّس دستويفسكي، عارفًا ان بينهم وبين المثقفين الروس الذين هاجمهم دستويفسكي أكثر من شبه. عرض لحكاية المسيح الذي طلب من حواريه ان يهتدي به باعتباره كائنًا حيًا من لحم ودم، لا باعتباره فكرة. الحواري اهتدى وأنقذ لا بفعل معرفة مجرّدة، بل بفعل لمسة لجراح المسيح. الكلمة المخلصة جاءت الحواري كجسد، تمامًا كما جاءت الحكمة المخلصة لراسكولنيكوف بهيئة الإنسانة سونيا. وكما مكّن التجريد راسكولنيكوف من قتل المرابية العجوز (باعتبارها رمزًا)، كذلك مكّن التجريد المفتش الاعظم في «الأخوة كرامازوف» من عقلنة فكرة «ربما يحيا الوطن بمقتل إنسان» ويخطط لموت المسيح[٨]. شعار «تموت ويحيا الوطن» الذي كنّا نردده بحماس في العراق، ولعل له أصداء عديدة في الوطن العربي والعالم الثالث، ينتسب كشاهد لأطروحة ميلوش.

مع الطلبة الستينيين وجد ميلوش نفسه مُقحَمًا في السياسة من جديد. كانت محاضراته حول روايات دستويفسكي، ولقد وجد الطلبة في «الشياطين» منها وفي حديث ميلوش عنها مادةً مربكة. كان يرى ان دستويفسكي يعتبر مرحلة التنوير مرضًا أُصيبت به أوروبا. الليبراليون في القرن الثامن عشر دعوا لمبادئ الحرية، الإخاء، والمساواة. ولكنهم استخدموا سلطة العلم ليثبتوا ان الإنسان قادر على الحفاظ على نوعه عن طريق اكتساب المعرفة، عن طريق الأفكار التجريدية. لقد وعدوا بتحقيق المدينة السماوية على الأرض. ولكن ما أثارته الثورة الفرنسية من ذعر كان إشارة كافية لما يمكن ان يتحقق من وعدهم. الحركة الليبرالية، بصورة عامة، لم تكشف عن جانبها الشيطاني بعد في أوروبا الغربية. كانت مرضًا لم يُمت الأوروبيين بسبب المناعة التي لديهم ضده بفعل تعرّضهم الطويل له. الأمر يختلف تمامًا في أوروبا الشرقية.

الأفكار التي تطلبت من الأوروبيين قرابة ثلاثة قرون لإنضاجها، هضمها المثقفون الروس بضعة عقود قليلة. (المثقفون العراقيون والعرب ابتلعوها ببضع سنوات!!). وإذا كانت تلك الأمراض قد صاحبت أهلها الأوروبيين دون أذى، فإنها كانت قاتلة في بلدان خارجها. لقد اخترق المرض المثقفين الروس بصورة خاطفة. جعلتهم أفكار التنوير الغربية كالرجال المأخوذين، المتحنين يجنون على تدمير ذواتهم. إن تدميرًا عدميًا للذات كهذا هو الذي شخّصه دستويفسكي دراميًا في روايته «الشياطين». ولقد أشار ميلوش أمام طلبته بأن هذه الرواية مرآة قد يرون فيها صورهم معكوسة:

«منذ بضع سنوات في بيركلي، كنت أراقب أربعة عشر ألفًا من الطلبة الجالسين على المقاعد الحجرية في المسرح اليوناني يهتفون بروح عدائية ضد الخطاب الذي يلقيه رئيس الجامعة كلارك كير (ليبرالي)، ولقد اتضح لي أن إدراك ما يحدث يحوجني إلى مقارنته ببلد آخر، في قرن آخر. إن قوة المشاعر الجماعية لا تتناسب مع العلة التي سببت عدم ارتياحهم، وستبدو تافهة في أية محاكمة عقلية. إن الطلبة في المسرح اليوناني قد وخدهم استنتاج بدا لهم منطقيًا بأن أي سلطة تصدر عن نظام شرير وتسعى لحماية ذلك النظام هي شر خالص. أليسوا هم مثقفو القرن التاسع عشر الروس ذاتهم؟»(٩)

حدث أن رأى ميلوش بنفسه فراغ باريس ما بعد الحرب .. الروح الأوروبية كرهت ذاتها، استدارت ضد ذاتها، وسخرت من المؤسسات التي أخرجتها، ولذلك غطت بقناع على إحساسها المؤلم بالخزي». حينها أصبحت الثقافة «طقس عربدة، ومدينة غثيان جحيمية»، ومُقادة بأحاديث تفرضها الموضة حول الغثيان، العبث، والاغتراب. ويتنافس المثقفون الباريسيون فيما بينهم لفرض «مزاج العقم، الموصول بتهريج عابس» على جماهيرهم الواسعة. وفيما يكرس هذا العقل الأوروبي الغربي النفس للضحك المضطغن، ينعم جسده «بالشرب، والأكل، وشراء السيارات الفارهة، وأجهزة التبريد (بفضل أمريكا)».

ربما لم يأخذ الفرنسيون عدميتهم، وليدة الموضة، مأخذاً جديًا، ولكن هؤلاء الطلبة الأمريكيين، تسلّموا هذه العدمية بجدية خالصة، تمامًا مثل مثقفي القرن التاسع عشر الروس.

في الكتاب ذاته يتذكّر ميلوش زيارته لمدينة ساكرامينتو:

«معقّل من الطلبة سألني عن الحياة في مدينته مقارنةً بالحياة في معسكر للاعتقال. حاولتُ أن أُوضح له برقّة الفارق الكبير بينهما، وأقول «برقّة» لأن أية محاولة إقناع ستكون باطلة لشخص عاجز عن التمييز بين ثُقيب ومخلعة تعذيب. هذا الشاب المعقّل لم يواجه

في حياته مجاعة، يأخذ حمّامه كل صباح، يقود سيارته التي هي ملكه حتى لو كانت قديمة. يستطيع استعارة كتب لينين وماو تسي تونغ من المكتبة، ولا يعرف ما هي حاجة الانسان الأولى في سلم الحاجات».

محبّة ميلوش للإنسان وحنوه عليه جعله حذرًا من «ثوريي الشعور الطويلة، أبناء العوائل المرفهة في المدن الكبيرة»، الذين لا يعرفون أن حفنة أفكار طائشة قادرة على تحطيم كل مصادر الحياة. في كاليفورنيا وجد قوى العتمة في شاغل، ووجد في جامعتها أكثر الفلاسفة تأثيرًا، الماركسي هربرت ماركوز. كانت كتاباته، في رأيه، «تنضح كراهية مخيفة للإنسان كإنسان، باسم الإنسان الذي يجب أن يكون». الشبيبة وجدت ماركوز فاتنًا لأنه، كما يرى ميلوش، وفّر لهم الذريعة في أن يضعوا اللوم كله على المجتمع الذي أزعجهم. «دستويفسكي انتبه إلى الميل نفسه لدى المثقفين الروس، الذين لم يتبنّوا الخطيئة الفردية، وألقوا المسؤولية على المحيط». الطلبة الأمريكيون، وتحت وطأة دواعيهم الأخلاقية، أصيبوا بالدوافع ذاتها المحركة لتدمير الذات، التي شخصها دستويفسكي في «الشياطين».

١ كتاب عن الستينيات لكل من سامي مهدي وفاضل العزاوي.
٢ الروح الحية، فاضل العزاوي، ص٧٨.
٣ الموجة الصاخبة، سامي مهدي، ص١٩-٢٠.
٤ .Ivan Turgenev, fathers and Sons, Penguin, 1975
٥ .George Orwell, Inside the Whale, Penguin, 1971
٦ الروح الحية، ص١٨٦.
٧ .Milosz, Emperor of The Earth, UCP 3
٨ للتوسع مراجعة: .L.Nathan and A.Quinn, The Poet's Work, Harvard, 1991
٩ .Milosz, Visions From San Francisco Bay, New York,127

فصل من كتاب قيد النشر بعنوان «تهافُت الستّينيين» سيصدر لاحقًا عن «دار المدى» / دمشق

شاعر ومفكّر عراقي مقيم في لندن/ المملكة المتحدة

باسيليوس حنّا بواردي

الكتابة بلغة أجنبيّة: بين الأصالة والانصهار[1]

قبل الدخول في مقاربتي حول الكتابة والهوية أود، منعًا لاي التباس، توضيح الآتي:

- لكل مبدع في هذا الوجود الحقّ في التعبير عن نفسه بالطريقة التي يراها ملائمة، وبالتالي لا يحقّ لاحد منعه او حرمانه من الكتابة بالطريقة واللغة اللتين يراهما موافقتين لمواقفه الوجودية ولجوهر ذاته.
- لا يستطيع المبدع الحقّ، وبالتالي الناقد الحقّ، التحرك ضمن وضعية الأمر والنهي، أي وضعية الخضوع للرأي السائد المفروض، وإلا فرغت كتابتهما من القدرة على تلوين وجودنا وحمايته من التآكل اليومي.

تثير قضية الكتابة بلغة اجنبيّة عددًا من الأسئلة الهامة، منها: كيف يمكن النظر إلى هذه النصوص؟ هل هي نصوص تابعة للجذور القومية للكاتب، ام انها نصوص تخضع للظروف المكانية الاجنبيّة التي يعايشها؟ ومن جهة أخرى هل هي نصوص اجنبيّة طغت لغتها عليها فاصبح من البديهي انتماؤها إلى ثقافة لغتها؟ وحسب أيّة ثقافة سيتمّ تقييمها؟ حسب ثقافة مؤلفها أم ثقافة لغتها؟

في الحقيقة تعيش هذه النصوص صراعًا على هويتها؛ منبعه تحديد الانتماء، صراعًا بين بُنى حضارية وعقائدية متوارثة قديمة، وبُنى ناشئة حديثة. من جهة يتبنّى الكُتّاب الذين يقومون بالكتابة بلغة أجنبيّة انتماء جديدًا، انتماء يخرجهم عن دائرة لغة الأم. هذا الانتماء لا يعني اقتباس قواعد لغوية جديدة فقط، بل يحمل في داخله كل الشّحنات الثقافية وغير الثقافية للُغة الجديدة. على أنه، في الوقت ذاته، لا يمكن إهمال الشحنات الثقافية والوجودية الأصليّة للمبدع، تلك العوالم الدفينة التي صقلت شخصيته الإبداعية الأوّلية. من هنا، وإذا كان لهذا النوع من المبدعين صلة لتراثهم الأصلي، بمعنى آخر إذا اعترف المبدع بهذا الانتماء الثُّنائي، فإننا نقف أمام كتابة ترقى في مرجعيتها إلى هويات

متنوّعة، وقد يكون في ذلك سرّ قوتها وضعفها على حدّ سواء. فهي نصوص تبحث في الجديد المتبنّى عن الجديد المفقود في المرجعية الأصليّة، نصوص تتوق إلى كسر حواجز الأبعاد القومية الثقافيّة المحدودة. إنها من هذه الناحية نصوص بحث وسفر في المجهول، أو فلنقل نصوص نجاة من موروثات حضارية لم تعد كافية لتُرضي عالم المبدع وكينونته الوجوديّة.

هذه النصوص الخارجة عن لغتها الأم تلتجئ إلى الآخر الغريب، كوسيلة للكشف، أو الاحتماء، مع العلم أن هذا الغريب قد يكون هو القريب بعينه. أما الكشف فهو عن خفايا الوجود ضمن علاقات حضاريّة مغايرة، قد تسدّ فراغًا حضاريًا قائمًا. وأمّا الاحتماء فهو الاحتماء التعبيري المخلّص، ضمن معطيات تعبيرية مأزومة، أو الاحتماء بقيم أخلاقيّة جديدة تؤسّس لرؤيا جديدة للوجود. هنا بالذات تأتي أهميّة هذه النصوص في إذابة الفوارق الحضاريّة للانتماءات المختلفة، لتكون بذاتها وعاء صهر حتى لأكثر الثقافات بعدًا أو ضدّية. إن تحديد هوية هذه النصوص لا يتعلّق فقط بنوعية اللّغة التي كُتبت بها، وإنما بمدى قدرتها على احتواء التناقضات العميقة للعلاقات الأدبيّة وغير الأدبيّة المتشابكة بين طيّاتها. إنها من هذا المنظار جسر لمعرفة الآخر، والآخر في هذا السياق قد يكون الغريب البعيد، أو القريب، أو ذات المبدع الباحثة عن شط أمان لوجودها التائه.

إن اختيار المبدع للكتابة بلغة أجنبيّة ليس قرارًا عشوائيًا أو عفويًا طارئًا، إنه قرار يعرف المبدع فيه مسبقًا أنه يبتعد عن جذور لديه. إن ابتعاده هذا، مهما كانت أسبابه، يعبّر عن شكل من أشكال الاغتراب هو بالأخير جوهر كتابته. لا يعني الإغتراب في هذه الحالة العيش في الغربة وتبنّي ثقافة جديدة فقط، بل قد يحدث الإغتراب في المجتمع الأصلي فيعاني المبدع من اغتراب روحي بين أهله، يؤدي به إلى تبنّي الآخر كمخرج أخير لمحنته.

والسؤال الأساس في هذه الحالة: ماذا نعتبر هذه النصوص؟ برأيي تمثّل هذه النصوص، بالأساس، اللغة التي كُتبت بها. وأقصد أن النص المكتوب باللغة الفرنسيّة، والذي كتبه مبدع عربي على سبيل المثال هو نص فرنسي بالدرجة الأُولى، حتى لو احتوى على ملامح ثقافيّة عربيّة. فاللغة موقف أيديولوجي، وهي تفرض على النص هويته المركزية. صحيح أن مثل هذه النصوص تحتوي على عدد من الهويّات الجانبيّة، على أن اللّغة هي الأقوى من بينها. إن هذه الخاصيّة لا تنتقص من القيمة الأدبيّة لمثل هذه النصوص، ولكن اختيار المبدع لجمهور لغة معيّن هو قرار توصيلي بجوهره، فالكلمة كما يقول سارتر تحتوي على قوة الامتلاك، امتلاك التوصيل إلى الآخر، والكلمة التي يكتبها المبدع بلغة أجنبيّة تريد أن توصل شيئًا آخر لجمهور آخر.

في الثقافة العربية قد تأخذ مسألة الكتابة والهوية، أو على وجه الدقّة لغة الكتابة والهويّة، أبعاداً متشعّبة وإشكاليات عديدة. وقد ترجع أسباب هذا التشعُّب أولاً إلى ازدواجية اللغة العربية بين اللغة الفصحى والعامية، تلك الإزدواجية التي طالما حدّدت أدوات التعبير، وبالتالي حدّدت المواقف العقائدية والوجودية التي أراد المبدع إيصالها. من جهة أخرى تزداد تعقيدات هذه المسألة في الثقافة العربيّة نتيجة لتعدُّد اللهجات العاميّة في الأقطار العربيّة، حتى لتصبح هذه اللهجات بمثابة لغة أجنبيّة للعديد من القراء العرب الذين لا يستطيعون فهم سياقاتها أو مفرداتها. من الواضح أن الكتابة باللهجة العاميّة قد تحمل في طيّاتها العناصر التراثية العربيّة، على أن عدم فهمها عند القراء العرب قد يكون بنفس درجة صعوبة فهم نص فرنسي أو إنكليزي، لا بل قد يكون الأخيران أيسر على الفهم. أعترفُ أن هذا الطرح؛ أي اعتبار اللهجة العامية في بعض الأحيان لغة «شبه أجنبيّة»، قد ينطوي على نوع من المبالغة، على أنه في الحقيقة نوع من المساءلة الجدّية حول التوجّهات الإقليمية لهوية الكتابة العربيّة عامة. إن سيطرة اللغة العربيّة الفصحى ما زالت ثابتة وقويّة، وتقع في مركز العمل الأدبي والثقافي العربي، على أن الكتابات التي وصفت بكتابات «الهامش الأدبي»، بدأت تأخذ حيّزاً مهمّاً في الثقافة العربيّة الحديثة، تلازُماً مع التطوّرات الاجتماعيّة والسياسيّة المتنوّعة التي اجتاحت وتجتاح الأقطار العربيّة، منفردةً ومجتمعةً.

والآن فلنعد إلى الكتابة بلغة أجنبيّة. نستطيع أن نقسّم مجموعة المبدعين العرب الذين يكتبون بلغات أجنبيّة إلى فئتين أساسيّتين، تتفرّع عنهما فئات أخرى:

- فئة المبدعين الذين يكتبون باللغة الأجنبيّة، ولا يمارسون البتّة الكتابة باللغة العربيّة. وعن هذه الفئة تتفرّع فئة المبدعين التي تنحدر أنسابهم إلى العروبة، ولكن دون أن يعرفوا اللغة العربيّة، أمثال أولئك الذين وُلدوا في الدول الأجنبيّة لأبوين عربيين، أو فئة المبدعين العرب الذين يعرفون العربيّة تمام المعرفة، ولكنهم لا يمارسون الكتابة بها، مبدئيّا.
- فئة المبدعين العرب الذين يمارسون الكتابة باللغة العربيّة، إلى جانب الكتابة باللغة الأجنبيّة.

يأتي هذا التقسيم العام ليُلقي الضوء على الفروقات المضمونيّة الناتجة عن معرفة أم عدم معرفة العربيّة. برأيي، إن النصوص الأجنبيّة التي يتمّ إنتاجها من خلال معرفة اللغة العربيّة تحمل في طيّاتها التراكمات العقائدية والتراثية التي تميّز العربية عن باقي اللغات، وبالتالي عن باقي الشُّحنات الثقافيّة. وقد تكون هذه النصوص مشحونة، إلى جانب الدلالات

العربيّة، بأساليب تعبيريّة، خاصة باللغة العربيّة، يتمّ نقلها إلى اللغة الأجنبيّة، أو حتى صهرها بها لتنتج أساليب كتابة متميّزة.

من المهم في هذا المجال الإشارة إلى أن هذه النصوص الأدبيّة لا تتفاعل ضمن فضاء أدبي محصور في اللغة التي كُتبت فيه، فهي نصوص تحتوي على تراكمات حوارية متعدّدة مردّها التعدّدية العقائدية والاجتماعية للمبدع ذاته. إن لهذه النصوص علاقة تناصّيّة غنيّة مع العديد من الخطابات الأدبيّة، الحديثة منها والقديمة، لذا فهي نصوص متعدّدة التراكمات الأدبيّة، تناور القارئ عن طريق تنوّع مصادرها المعرفيّة.

إن غنى هذه النصوص يكمن، حسب رأيي، في أنها تُعبّر عن الوجه الحضاري لمبدعها العربي الذي استطاع مجاراة الآخر والدخول إلى معترك ثقافته والتفاعل معها. المبدع العربي إذن يمتلك القدرة الفنيّة والثقافيّة ليتعدّى حدود الإقليميّة الضيّقة نحو الحضور الثقافي العالمي. على أن بعض هذه النصوص ترتمي في لغة / حضارة الآخر من موقع انحطاط اللغة العربيّة وثقافتها، لذا فهي نصوص موالاة أكثر منها نصوص حوار، أو نصوص تجاور ثقافي متفاعلة. من هنا فإن النقد اللاذع فيها للحضارة العربية ومركّباتها لا ينبع من موقع مسؤولية المثقف / المبدع ليطوّر ثقافته بل من موقع الانتفاع الذاتي والمادي، لا غير. على هذا، فإن على بعض هؤلاء المبدعين، الذين يجهلون الثقافة العربيّة ولغتها، ألا يكتبوا عنها أو يُقارنوا بينها وبين الآخر. إن معادلة المقارنة لا تتمّ إلا بمعرفة طرفي هذه المعادلة معرفة عميقة تخوّل المبدع الوقوف على كل طرف ليقرّ الفوارق ويفصل بين الصالح والطالح في كل طرف من هذه المعادلة. إن مثل هؤلاء يستمدّون معرفتهم باللغة العربيّة وشحناتها الثقافيّة من الطرف الآخر، فينتج عن ذلك مسلك معرفي مشوّه. إن الكتابة عند مثل هؤلاء هروب من مواجهة الحضارة العربيّة وإشكاليّتها المتعدّدة. فاللغة العربيّة التي تتفاعل منذ عقود ومحاولات الحداثة، خطت طريقًا مشرّفًا في كسر العديد من القوالب التقليديّة التي جمّدت حركيّتها، الأمر الذي لا يعرفه أولئك فيتّهمونها بالعجز والتقليد.

نصوص أخرى ضمن هذه المجموعة اتجهت نحو الغوص في الآخر، ليس من منطلق تقليده، وإنّما وبالأساس من خلال الانتصار عليه ثقافيًا والإثبات أن الغريب الأوضع يعلو بقيمته الأدبيّة على الكتّاب الأصليين عندما يمارس الكتابة بلغتهم. مثل هذه النصوص تحتوي بلا شكّ على حوارية عميقة تنفي احتكار اللغة عن كتّابها الأصليين.

أما فيما يتعلّق بالتلاقي بين هذه النصوص والحضارة العربية فالأمر يتمّ إمّا من خلال القراءة للنص بلغته الأصليّة، أو بالأساس من خلال عمليّات الترجمة التي أغنت الأدب العربي بنصوص ساعدته على تخطّيه لأزمات تعبيرية جدّيّة.

ومن المفيد في هذا السياق التطرّق إلى مجموعة من الأدباء اللبنانيين الذين مارسوا الكتابة بلغة أجنبيّة، كظاهرة يمكن من خلالها الوقوف على علاقة مثل هذه النصوص بالعالم العربي، من خلال مجلة «شعر» البيروتية، التي أسّسها الشاعر والناقد يوسف الخال. نظرت المجلة إلى هذه القصائد أو المقطوعات الأدبية، بالدرجة الأولى، من خلال كونها نموذجًا أدبيًا يستحق النشر. بل أكثر من ذلك، لقد كانت «شعر» المجلة المركزية الأولى في العالم العربي التي فتحت أبوابها لاحتضان هذه المجموعة الأدبيّة، التي على الرغم من التكتّل الواضح في أدبها إلا أنها تعاني من صراعات داخلية على هويتها الأدبيّة. ولم تنظر المجلة إلى مجموعة الأدباء هذه إلا بعين من الرضى والاعتزاز بكونهم جزءًا من المساهمين في أعداد المجلة على الدوام[٢]. والحقيقة أن الطرفين؛ المجلة ومجموعة الأدباء، كانا يغذّيان بعضهما البعض، لتصبح العلاقة بينهما علاقة توافق يستفيد الطرفان منها. فالمجلة كانت معنيّة بهذا النوع الأدبي لأن روحه الأدبيّة، الفرنسيّة على الأغلب، وانفتاحه الحضاري، وتجديده في المضامين، المتعلقة في كثير من الأحوال بالشّرق، تخدم مسار المجلة الشعري والفكري، مسار الانطلاق إلى عوالم شعرية متجدّدة. أمّا مجموعة الأدباء، فإنها تجد لها، من على صفحات المجلة، متنفسًا كانت طالما تحلم به لتنقل من غربتها عن منبعها الأصليّ، ولتعود، ولو بالنقل، إلى القارئ الذي تتكلم مضامينها الشرقية معه. ومن جهة أخرى، تقلل، ولو بالنقل أيضًا، من حدّة الصراع على هويتها، عند انكشاف أعمالها للقارئ العربي. فالنقل، من هذا المنظار، متنفّس لحنين الرجوع عند هؤلاء، وهو، من جهة أخرى، اعتراف ضمني بمكانة هذا الأدب وشرعية وجوده ضمن الأدب العربي[٣].

على أننا نفرّق بين أعمال الأدباء العرب الذين نشروا بلغة أجنبيّة في «شعر»، وخصوصًا اللبنانيين منهم، وأعمال أدباء لبنانيين نشروا أشعارهم وآدابهم خدمة لعقيدة سياسيّة بحتة. فالمتتبع لهذه الأعمال الأدبيّة التي نُشرت في المجلة لا يلمح نصًا واحدًا يسخّره مؤلّفه لخدمة أيديولوجيا إقليمية لبنانية. بمعنى آخر، لم تشكل الفرنسية في النصوص المنشورة في «شعر»، بديلاً لغويًا، وبالتالي حضاريًا، للّغة العربية وللحضارة العربية، كما حصل مع الجماعة الفينيقية.

أما أولئك الذين شاركوا في «شعر» من كتّاب لبنانيين كتبوا بلغة أجنبيّة، فلم تكن لهم فاعلية تُذكر في الحركة اللبنانية – الفينيقية، حتى وإن نحنا لدى بعضهم تمجيدًا خاصًا بعظمة لبنان كما حصل عند الشاعرة ناديا تويني، فإن ذلك لا يعدو تعبيرًا عن أحاسيس الشاعرة الذاتية تجاه بلدها. وقد اتّصف شعر هذه المجموعة، عامة، بالنّزعة الغنائيّة والإنسانيّة. فها هي الشاعرة ناديا تويني تتساءل حول ماهيّة الحرب، مؤكّدة أن عمر القتال

الإنسان هو عمر تكوّن الطبيعة. واليوم، لم يعد في هذا العالم إلا رسالة الحقد والشرّ مختبّأة في كل ذرة من كياننا البشري:

ثمّ ما هي الحرب؟
ثنية على الجبل
نوع من النجوم
وضجة الصيف.
للحرب ونهر الأردن سنّ واحدة تقريبًا
بدونهما جميع الدروب أنشف وأكثر ازهارًا
تقول إن الريح ما عادت تحمل رسالة
إن الحقد وحده حقيقي
والرمل مُضاء

تقول:

الشر هنا في كلّ ذرة من حجر
تحت الماء الذي يحتج
في الفكرة التي هي تراب
والعيون التي تتحطم عندما تلمس الأرض[٤].

إن هذه القصيدة، في مجملها، هي قصيدة إنسانية من الدرجة الأولى، لان معالجتها لفكرة الحرب تتعدى الإقليمية أو الحدود الضيقة لبلد ما. إنها معالجة شاملة لفكرة الدمار التي تغزو البشرية، متجسدة بانهار الدم، تلك التي لو جفّت، لأزهرت دروب حياتنا. وعلى الرغم من تأثّر توبني من حرب الخامس من حزيران[*] عام ١٩٦٧، إلا أنّها آثرت أن تتعامل مع فكرة الحرب برهبتها العالمية الواسعة، قدر المستطاع. فجاءت قصيدتها تجسيدًا لكونية الدمار الناتج عن شرّ وحقد الإنسان.

ويُعدّ موتيفا الغربة والحنين جزءًا أساسيًا من أشعار هذه المجموعة، التي كان اغترابها عن وطنها إمّا فعليًا، أو روحيًا. فالكتابة بلغة أجنبيّة، مهما كانت دوافعها، إنما تحتوي في داخلها على منفى أو ملجأ، يُبعد المبدع فيها عن محيطه الحضاري:

لهؤلاء الذين يرحلون لكي ينسوا بيتهم
وجدار الظلال الاليف

أنبئ بالسهل والمياه الصديقة
وتوراة الحجر الكبيرة
لن يعرفوا أبدًا — ما عدا الحديد وياسمين الأشكال
الليل السعيد لنقل العوالم
العمر في الراحة كالنسغ
ما من أغنية لهم
لكن ندى البحر الملتهب
لكن كآبة الينابيع الأبدية[٦]

هذا الإحساس العميق بالغربة مرده، إذن، المعرفة الأكيدة بأن هجرة البيت الأصلي، وذلك الجدار الداعم، الذي يُلقي بظلال الجذور على أناسه، لن يجلبا الراحة المتوخاة في غربة جافّة صلدة، مياهها فاسدة، ممزوجة بصدأ معادن الصناعات الثقيلة. هؤلاء، في هجرتهم، وحدتهم، سيفتقدون ندى عذبًا، وينابيع تشفي الغليل، ليتحرقوا بكآبة فراقهم الأبدية.

ومن الضروري أن يتبع الشعور العام بالحنين، شعور خاص بالأم، رمز العواطف المتجسّدة في كيان واحد. فالتداعيات الفردية الخاصة بالأم، إنما تبعث معها تداعيات جماعية مرتبطة بالمحيط العام لذاكرة الماضي:

غراب يتحدث على الجبل
أمي في بلادها كانت تتذكر
أيّ عفونة أو أي لؤلؤة
ليت لي أن أعود يا نبع
ليت ظلّ شجرة يحفظ لي نهاره[٧]

وإذا سلّمنا أن طالب الشيء فاقده، فالشاعر، في مكانه البعيد عن بلاد ذاكرة أمه، يفقد النبع وظلّ الشجرة، أي يفقد عذوبة حياته وهناءها. وبالتالي يأتي فعل التمنّي ليبرّد نار حنينه بالرجوع، وليستعيض من خلاله عن تحقيق التحامه الفعليّ بأشياء ماضيه.

غربة من نوع آخر، نراها لدى بعض هؤلاء الكتاب، هي غربتهم عن وطنهم داخل وطنهم. فهم يشعرون باغتراب عن محيط عيشهم، ويلتجئون إلى لغة / ثقافة أخرى يحاولون، من خلالها، الرجوع، مرّة، والهروب مرّة أخرى. الوطن، في هذه الحالة، حنين دائم. فهو موجود بكيانه المادي، مفقود بجوهره الروحي، والاشتياق للمفقود أمر مفروغ

منه:

غرباء في مدننا
عيون مفتوحة بلا شعور
أجسام فارغة
مشاعر تلاشت
مصيرنا بلدان غريبة
أماكن ثابتة
مسكونة
الحركة تدور
تتوقف.[٨]

وعلى الرغم من النّزعة الذاتية التي تميّز آثار هذه المجموعة الأدبيّة، وهي نزعة أقرب إلى الرومانسية هنا، إلا أنها تتعدى، في كثير من الحالات، ذاتيّتها نحو إنسانيّة شاملة. فذاتيّتها، من هذا المنظار، تشعّ عالمية في فحواها الإنسانيّ العميق. ويرجع ذلك، بالأساس، إلى وعي هذه النصوص بضرورة الخروج من الخاص إلى الكلّ؛ لذا أتت معالجتها لمضامينها بعيدة عن جو فردي ضيّق، لتصبح مشاعر كالغربة والحنين والاغتراب والرفض والهروب، وهي ذاتية الجوهر، عالمية المنحى هنا. وتقدم لنا حقيقة إمكانية ترجمة هذه النصوص إلى العربيّة وغير العربيّة، الدليل الأفضل على عالمية هذه الأشعار؛ فالترجمة أداة فاعلة في كشف حقيقة النصّ الأدبي، وفيما إذا كان مضمونه من العمق بحيث يتمّ استيعابه لدى متلقٍّ غريب، بنفس درجة العمق الأصليّة.

في النهاية أود أن أقرأ على حضرتكم قصيدة الشاعرة كريس نيكولس Grace Nichols بالأصل من كويانا Guyana وتسكن الآن في بريطانيا، حيث تشير إلى مدى التفاعل الوثيق بين اللغة الأجنبيّة واللغة الأصلية للنص[٩]:

Epilogue

I have crossed an ocean
I have lost my tongue
From the root of the old one
A new one has sprung

١ تمّت قراءة جزء من هذه المقاربة في الحدث الأدبي العالمي «صوتان من طرفي الجسر»، الذي جرى في جسر الشيخ حسين، على الحدود الاردنية–الإسرائيلية، يوم الثلاثاء ١٥ شباط ٢٠٠٥.

٢ تفتخر هيئة التحرير بنشرها شعرَ اللبنانيين باللغة الفرنسية من على صفحاتها، كجزء من دعمها للأدب اللبناني عامة، «تقدم المجلة في هذا العدد شعرًا بالفرنسية للآنسة لور غريب. وقد قدّمت في العدد السابق شعرًا لهاني ابي صالح. وقبل ذلك لجورج شحاده وهنري القيم وصلاح ستيتيه. فلبنان عريق بعطائه الأدبي باللغة الفرنسية. ويبدو أنه سيستمر في العطاء، بدليل ظهور شعراء من الجيل اللبناني الطالع كلور غريب وهاني ابي صالح». راجع زاوية «اخبار وقضايا»: شعر، ع ١٠، ١٩٥٩، ص ١٢٨.

٣ يتعرّض الناقد جهاد فاضل إلى قضيّة أدب اللبنانيين باللغة الأجنبيّة، وهو يرى أن «المعيار الأقرب إلى الصحة بنظرنا هو اعتبار شعر هؤلاء، ولانه مكتوب باللغة الفرنسية، جزءًا من حركة الشعر الفرنسي وجزءًا من الأدب الفرنسي». راجع: جهاد فاضل، الأدب الحديث في لبنان، نظرة مغايرة (لندن: رياض الريّس للكتب والنشر، ١٩٩٦، ص ٤٩). وهو يعوّل ذلك على ان «اللغة، اية لغة، ليست عبارة عن مفردات وحروف وقواعد. إنها عبارة عن وجود كامل، وحياة بكل ما تحمله هذه العبارة من مدلولات. ولذلك فإن المرء عندما يكتب بلغة من اللغات، وبخاصة عندما يكتب ادبًا او فكرًا، فإنه لا يستخدم مجرد وعاء أو اداة، وإنما يستوحي او يستلهم ثقافة وحضارة كاملة، الأمر الذي يستتبع القول إن اللغة هي بمثابة وطن وليست عبارة عن كتاب صرف ونحو وقواعد». راجع: فاضل ١٩٩٦، ص ٤٨. على أن مجلة «شعر» لم ترَ الكتابة بلغة أجنبيّة تخليًا عن الطابع القومي للمؤلف، بل بكتابته هذه إنما يؤدي دورًا قوميًا، بإعلائه شان الشاعر العربي إلى منزلة العالمية، «احتلّ جورج شحاده مكانة مرموقة في العالم لنتاجه الشعري والمسرحي. وها هو يحاول محاولة جديدة قلّ نظيرها في الأدب. هذا الشاعر اللبناني الذي لم يتخط العقد الخامس من عمره بعد، اعظم دليل على إمكان الشاعر العربي أن يصير عالميًا. وان يكتب باية لغة شاء دون أن يفقد طابعه القومي أو يتخلى عن تراثه. بل لعل قيمته تكمن في تمسّكه ووعيه لروح شعبه». راجع: شعر، ع ٣، ١٩٥٧، ص ١١٧. أنظر، أيضًا، حول نجاح مسرحيات شحاده، ومدى تقدير المجلة لأعماله الأدبية في «شعر»، ع ١٨، ١٩٦١، ص ٤٨ وراجع، أيضًا، ما نشره ادونيس، لاحقًا، عن مسرح شحاده، في العام ١٩٧١، ضمن كتابه «زمن الشعر». راجع: أدونيس، زمن الشعر (بيروت، دار العودة، ١٩٨٣، ص ١٨٥–٢٠٨).

٤ راجع: «ما هي الحرب؟»، شعر، ع ٣٦، ١٩٦٧، ص ٣٦.

٥ كتبت الشاعرة، سوية والشاعر أنسي الحاج، حوارًا بلغة شاعرية، ناقشا فيه قضية حرب الخامس من حزيران، مما يلقي الضوء على مدى تأثرها بهذا الحدث في القصيدة أعلاه.

٦ راجع: «كم مرولذيذ طعم الحرب في فمي»، شعر، ع ٣٥، ١٩٦٧، ص ٣٢-٣٥.

٧ راجع: جورج شحاده، «ثلاث وعشرون قصيدة»، شعر، ع ١٤، ١٩٦٠، ص ٤٥-٤٦.

٨ راجع: جورج شحاده، «ثلاث وعشرون قصيدة»، شعر، ع ١٤، ١٩٦٠، ص ٥٦.

٩ راجع: لور غريب، «تحوّل»، شعر، ع ١٣، ١٩٦٠، ص ٤٤.

أشكر الدكتورة فيفيان إيدن على تزويدي بهذا النص الدال.

باحث ومحاضر فلسطيني بدرجة دكتوراة في موضوع
الشعر العربي الحديث في جامعة حيفا

نسرين مغربي

حُكم الصبي

«للتكرار معنى.. فالأحداث تتكرّر بذاتها لأنها تُقلّد طرازاً بدئيًا – إنّها تقلّد الحدث الرائع»

ميرتشه الياده (أسطورة العوْد الأبدي)

قبل عدّة سنوات حلمت حلمًا بقي محفوراً في ذاكرتي، لأنه أدهشني كثيراً في حينه. وقتها كنت أسكن في القدس في غرفة أحببتها كثيراً، لكن لفت انتباهي أحدهم إلى أن بابها غير آمن، فهو مصنوع من خشب بسيط والقفل فيه بسيط أيضًا، وعندما فاتحت صاحب العمارة بالأمر طمأنني إلى أن الاعتماد الأساسي هو على بوابة العمارة (في الحقيقة كانت هناك بوابتان) الحديدية والتي تبقى موصدة معظم الوقت، لكن يبدو أني بقيتُ قلقة في داخلي. وفعلاً تمّت في النهاية سرقة بعض محتويات الغرفة في وضح النهار، واقتحام الباب بسهولة في أثناء غيابي في فسحة زمنية كانت فيها بوابة العمارة مفتوحة. فحلمت (قبل السرقة بأكثر من عام) أن هناك من يحاول اقتحام باب الغرفة عليّ وأنا في الداخل أشعر بالقلق الشديد ولا اعرف كيف أتصرّف، فجاء صوت وهتف بي ان أتصل بالرقم (٥٣٢٣٩٥٠) وأن صاحب هذا الرّقم قادر على تقديم المساعدة لي، فتساءلت في نفسي لمن يا ترى هذا الرقم، ولم تكن لدي أدنى فكرة، وبدأ الوقت ينفد ومَن على الباب لجوج ويحاول فتحه واقتحام الغرفة، فعاد الصوت وكرر مرة أخرى: إتصلي بالرقم (٥٣٢٣٩٥٠). وعدت بدوري اتساءل لمن هذا الرقم، ولشدّة توتّري في الحلم أفقت ووجدت نفسي لا أزال أتساءَل لمن هذا الرقم وأنا أستعيد وعيي شيئًا فشيئًا. وبلمح البصر ما إن استعدت وعيي بالكامل حتى أدركت انه رقمي أنا في الغرفة ذاتها! لم أعرف نفسي في الحلم!

في اعتقادي ان هذا الحلم يحمل عدة تفاسير محتملة أختار منها اثنين. التفسير الاوّل –

وأسميه التفسير الحقائقي – يعتمد على هشاشة الباب وسهولة كسر القفل الحقيقية كما حدث فعلاً لاحقًا، أما التفسير الثاني فاقتبسه من نظرية يونج النفسيّة والتي ترى أن عمليات الاقتحام تعني أن هناك مضامين غير واعية تطرق باب الوعي وتحاول الدخول إليه، والتوتّر والقلق نابعان من طبيعة هذه المضامين الفجّة، والتي لا يمكن للوعي العقلاني أن يسمح لها بالظهور. أما الصوت فكما فهمت لاحقًا من نظرية يونج الخيميائية – النفسية فإنه صوت الإله هرمس، إله الاتصال بين الوعي واللاوعي، بين الأنا والذات (self). حيث لفت انتباهي هذا العنصر النفسي، والمسمّى مجازاً الإله هرمس بلغة التحليل على طريقة يونج النفسيّة، إلى ضرورة التواصل بين أجزاء النّفس المختلفة في داخلي، فهذا الإله يلعب عادة دور الهادي (وفعلاً فقد « هداني » إلى أن صاحب هذا الرقم سوف يقدم لي المساعدة) لكيفية ضم وتوحيد المضامين الواعية وغير الواعية، بطريقة تمكّن من تحييد طبيعة المضامين اللاواعية المخيفة، والسماح لها بالاتصال بالوعي بشكل منضبط، وعدم تركها خلف الباب تزمجر وتهدّد بالاقتحام بدون أي ضابط. عملية السّماح للمضامين اللاواعية بالدّخول إلى الوعي تسمّى التسامي، وهي تحافظ على جوهر المضامين اللاواعية لكنها تُلبسها « أثوابًا » مقبولة عقلانيًا بشكل يتيح تصريفها دون أن تشكّل أي تهديد. بل وأكثر من ذلك أراه صوتًا يدلّني على ذاتي (فالرقم هو رقم تلفوني في القدس وقتها) التي هي مركب نفسي أشمل من الأنا، فهي تشمل جميع أقسام النّفس وتملك معرفة ويقينًا يفوقان في الكثير من الأحيان المعرفة والفهم اللذين تمتلكهما الأنا الواعية. ويرى يونج أن الذات هي العنصر الماورائي في طبيعة الإنسان، فهي أشبه ما تكون بالنُّقطة الإلهية في داخلنا، والتي تتيح لنا التواصل مع سماوات أبعد من حدود الواقع المحدود، وتتخطّى القدرات البشرية العادية. أعتقد أن الذات إذا أردت أن أترجمها بمصطلحات عربيّة صرفة هي البصيرة عينها ذات القدرات الخارقة. ولمن شاهد فيلم « ماتريكس » (الجزء الأول) فإن المرحلة الأخيرة التي وصل إليها بطل الفيلم « نيو »، والتي تمكّن فيها من تجاوز نفسه وقدراته، مطابقة تمامًا لمفهوم الذات لدى يونج. فالذات هي الطراز البدئي للنّفس الكاملة، وتشمل كافة أقسام النفس، فهي تشمل كل ما هو أنا (الوعي)، وما هو ليس أنا (اللاوعي)، الظل (المضامين غير الواعية والسلبية) والشخصية الخارجية التي تواجه بها العالم (الأنا الواعية). ورغم أنها تجمع بين المتناقضات إلا أنها تبقى أكثر من مجموع أجزائها. وفعلاً فقد ساعدني الإله هرمس في الحلم أو بالأحرى « وجه عنايتي » إلى الجهة التي عليّ التوجّه إليها لطلب المساعدة، وكان يعرف أن بصيرتي تمتلك قدرات أكبر بكثير من تلك التي أعتقد أنها متوفرة لدي، فأنا لم أعرف رقمي في الحلم وهو كان يعرف دون أن يقول لي إنه يعرف، فقد

تساءلت طوال الوقت عن صاحب الرقم ولم يجب، فهو مجرد أوصل لي الرسالة وتركني افهم محتواها حالما أصحو. وفعلاً كان مضمون الرسالة بسيطًا ومعقدًا في الوقت نفسه، فأنا أعرف انه وجهني إلى ذاتي بمفهومها الشمولي البصير، رغم اني لا أعرف تمامًا كيف استخرج من هذه الذات آليات المساعدة، لكنّه على الأقل أعطاني طرف الخيط، كما يقولون. هذه النصيحة اشتملت على معرفة ما / من يستطيع ان يساعدني (ويحميني بالتالي) من أية مضامين خارجية أو داخلية تهدّد باقتحام حياتي دون أن تكون مرحّبًا بها.

وكما أسلفت فإن هذا العنصر الحامي هو الذات، التي أشرتُ إليها سابقًا، والتي تملك قدرات غيبيّة ماورائيّة تتخطّى الحدود البشرية العادية. وقد برعت جي. كي. راولينج في قصّتها «هاري پوتر» في تصوير مضامين وعناصر نفسيّة شتى كالذّات الآنفة الذكر، بأسلوب ساحر فيه بساطة وعمق. فتارة نجد هذه العناصر والمضامين على هيئة عزائم سحرية، أو كائنات خيالية وحقيقية تقوم بأعمال غريبة أو حتّى جمادات ذات خصائص فريدة. وقد عبّرت عن رأيي أكثر من مرّة بأن قصة «هاري پوتر» تتحدث عن النّفس البشرية ليس إلاّ. ففي الجزء الثالث المعنون بـ«هاري پوتر وسجين ازكبان» تتطرّق راولينج إلى مفهوم الذات تمامًا كما يصورها يونج بماورائيتها وشموليتها بل وبمضمونها الحامي. حيث يتعرّف طلاب مدرسة هوگوارتس للسحر على عزيمة سحرية جديدة تدعى البترونوس (الحامي). وكما شرح المعلم للطلاب فإن البترونوس هو عزيمة سحرية مضادة لسحر شخصيات خيالية مخيفة تدعى السجانين. فهؤلاء السجانون يحملون طاقة سلبية تمتص الفرح والأمل وكل ما هو إيجابي من نفس الفرد، وتتركه وعاءً فارغًا من أي محتوى إيجابي، ولا يبقى له غير الموت بفعل الكآبة الحادة. يقول المعلم شارحًا لطلابه خصائص البترونوس:

«أما البترونوس فإنه قوّة إيجابية، مفعمة بجميع الأشياء التي يتغذّى عليها السجانون - الأمل، السّعادة، الرّغبة في العيش، وهو ليس كالأشخاص العاديين، فهو غير قادر على الإحساس باليأس، لذلك ليس باستطاعة السجانين إيذاءه».

فيسأله هاري پوتر: «كيف يبدو البترونوس؟»

فيجيب: «كل بترونوس خاص بالساحر الذي يستحضره».

هاري پوتر: «وكيف نستحضره؟»

المعلم: «بواسطة عزيمة سحرية لا تعمل إلا إذا كنت تجمّع كل فكرك بذكرى سعيدة واحدة.».

سحر البترونوس هو استحضار للذّات صاحبة القوة الإيجابية والتي تملك بصيرة لا يملكها الأشخاص العاديون، كما أن لكل شخص ذاتًا خاصة به طبقًا لشخصيته وميوله.

في الرواية نفسها ومع تتابع الأحداث يتمكّن هاري بوتر من استحضار « بترونوسه » الخاص، لكن التّجربة النفسيّة التي مرّ بها كانت مرهِقة ولم ينتبه إلى طبيعة الحيوان الذي ظهر كبترونوس له، فقد اعتقد أنه الحصان الأبيض وحيد القرن ورأى شخصاً يلاطف هذا الحصان وراوده شعور غريب وكأنه يعرف هذا الشخص لكنه لم يعرفه . وفي مرحلة لاحقة في القصّة يضطر هاري بوتر إلى العودة إلى وراء زمنيًا واستعادة نفس التجربة النفسية، وهكذا فقد أتيحت له الفرصة للتحقّق من طبيعة هذا المخلوق البترونوس، وإذا به غزال لا يترك وقع أقدامه أي أثر ملموس على الأرض، وإذا بالشّخص الذي عرفه ولم يعرفه في المرّة الأولى (والذي ظنّ فيما بعد أنه قد يكون أباه رغم أنه كان قد مات وهو لا يزال طفلاً) كان هو نفسه، لقد رأى نفسه ولم يعرفها أوّل مرّة!

هذا اللقاء، والذي هو لقاء مع الذات الحامية ذات البصيرة العارفة أكثر من الأنا نفسها، حمل في طيّاته عملية تمايُز إضافية : فالحامي الذي نفكّر فيه دائمًا هو الأب أو شخصية نُسقط عليها صفات الأب أو الأم ونضع أنفسنا في موقع الأطفال الصغار، وإذا بهذا الحامي يجب أن يكون منّا وإلينا.

كما تشير راولينج إلى ضرورة الفصل بين الجيلين، جيل الآباء وجيل الأبناء. فهاري اعتقد أن أباه هو الذي خلّصه لكنه بعد أن خلّص نفسه بنفسه أبعد شبح التبعيّة الأبدية لأبيه . وهذه هي العمليّة التي أخفق فيها امرؤ القيس بطلنا الأسطورة، فهو برأيي لم يتمكّن من فصل نفسه عن أبيه، وبقي مشدوداً إليه رغم قصة طرده الشهيرة وتضييعه وهو صغير، بدليل أنه بقي يحمل همّه وهو كبير حتى مماته . وقد وقف سعيد الغانمي في كتابه « الكنز والتأويل » (قراءة في الحكاية العربية) على طبيعة الصراع بين امرئ القيس وحجر أبيه، ذاهبًا إلى تسميته « أوديب العربي » . حيث خلص إلى أن السبب وراء طرد امرئ القيس من كنف أبيه ليس مجرد قوله الشعر، إنما توجيهه هذا الشعر حصراً إلى نساء أبيه والتشبيب بهن. ويرى أنه قد كرّر الخطأ نفسه مع قيصر الروم، والذي، بناءً على الروايات، قتله بالحلة المسمومة لأنه تشبّب بابنته . ويقول سعيد الغانمي أن « التشبيب هنا سلوك دفاعي على فائض السُّلطة الجنسية التي يمارسها عليه ملك » (أو الأب طبعًا) . طبيعة الصراع بين امرئ القيس وحجر الأنفة تبدو لي منطقية، لكنني سأحاول هنا الإجابة عن السؤال كيف تحوّل امرؤ القيس وهو الطريد من « حُجر » حجر أن يصبح المطالب الأول بثأره، بل وأكثر من ذلك - المغالي في طلب هذا الثأر؟ وأعتمد هنا أساسًا على أخبار امرئ القيس التي وردت في « كتاب الأغاني » .

يقسّم الأصفهاني سيرة أو أخبار امرئ القيس، على حد تعبيره، إلى قسمين:

الأوّل: ما قبل مقتل حجر – تاريخ الأسرة سليلة قبيلة كندة وحادثة اغتيال حجر والد امرئ القيس. والثاني: رد فعل امرئ القيس ما بعد الاغتيال ومحاولته الاخذ بالثار. وبالطبع فإن الانقلاب الاساسي الذي تنبني عليه أخبار امرئ القيس هو حادثة القتل، ولا يسهب الاصفهاني في التحقّق من سبب الخلاف بين امرئ القيس وابيه إلا بنبذة بسيطة جداً يقول فيها ان حجراً طرده «انفة من قوله الشعر» فقط لا غير. لكنه – اي الاصفهاني – رغم عدم تعمّقه في طبيعة الخلاف بين حجر وامرئ القيس، يتركنا نفهم عن طريق الإيحاء والتلميح بأن هذه الأُسرة تعاني من اضطراب ما، تشتمّ منه رائحة انفلات أخلاقي لا يتمّ التركيز عليه لدى امرئ القيس، فهو لا يورد مثلاً أي بيت فاحش من ابيات معلّقته، إنما يسلط الضوء من النّاحية الاخلاقية في نبذة كبيرة من اخبار امرئ القيس على تاريخ الأُسرة، والتي تبدو بنواحٍ معينة لا تتورّع عن خرق أية قيود اجتماعية والعودة إلى المرحلة الديونيسية الغريزية (الادونيسية – ادونيس هو إله الخمر وإله الحفلات الماجنة والإباحية عند اليونان القدامى) على حد تعبير نيتشه. ومن خلال طائفة من الأخبار يتبيّن لنا ان هذه الأُسرة غير اعتيادية، فهي من الاشراف، لكن تقع فيها أحداث اجتماعية (فضائح بمفهومنا اليوم) يمكن وصفها على أنها خروقات اجتماعية لا تُغتفر. حيث يقول في نسبه أنه «امرؤ القيس بن حجر بن الحرث بن عمرو بن حجر آكل المرار وهو كندة». ويضيف لاحقاً أنه «سُمّي كندة لانه كند اباه اي عقه». وسُمّي حجر آكل المرار لانه «لما آتاه الخبر بان الحرث بن جبلة كان نائماً في حجر امرأته هند وهي تفلّيه جعل ياكل المرار، وهو نبت شديد المرارة، من الغيظ وهو لا يدري، ويقال بل قالت هند للحرث وقد سألها ما ترين حجراً فاعلاً قالت كانك به قد ادركك في الخيل وهو كانه بعير قد اكل المرار». إذن هناك عقوق للوالدين وهناك خيانة، بمعنى ان هناك خللاً في العلاقات الأُسرية، وهو خلل متوارث، أو كما اعتقد فانه يمهّد بشكل خفي لطبيعة الخلل بين امرئ القيس وأبيه، بالتلميح وليس بالتصريح. فهناك عقوق والدين وُسمت / وُصمت به القبيلة: كندة. كما أن خيانة حجر الجد الأكبر تمّت على «حجر» زوجته، وحجر أبو امرئ القيس طرده من «حجره». أسماء متداخلة تلمّح ولا تصرح، لكنّها تتحدّث عن الحجر كوعاء مثقوب عديم القدرة على الاحتواء. كان هذه التلميحات «كود» سيميائي علينا أن نذوّته لا شعوريًا من الجو العام. بل وأكثر من ذلك يورد الأصفهاني حادثة فاحشة للانفلات الاخلاقي في أُسرة امرئ القيس، حادثة أشبه ما تكون باعادة الزمن إلى وراء، إلى الزمن الهيولي الفوضوي قبل استتباب تعاليم المجتمع باوامرها ونواهيها، خاصة فيما يتعلق بالأمور الغريزية والإباحية الخلقية. يقول الاصفهاني:

«لما ملك قباذ بن فيروز خرج في أيام ملكه رجل يُقال له مردك، فدعا الناس إلى الزندقة

وإباحة الحرم، وأن لا يمنع أحد منهم أخاه ما يريده من ذلك . وكان المنذر بن ماء السماء يومئذ عاملاً على الحيرة ونواحيها، فدعاه قباذ إلى الدخول معه في ذلك فأبى، فدعى الحرث بن عمرو فأجابه . فشدّد له ملكه واطرد المنذر عن مملكته، وغلب على ملكه . وكانت أم أنو شروان بين يدي قباذ يومًا، فدخل عليه مردك، فلما رأى أم أنو شروان قال لقباذ : ادفعها لي لأقضي حاجتي منها، فقال : دونكها، فوثب إليه أنو شروان فلم يزل يسأله ويضرع له أن يهب له أمه حتى قبّل رجله، فتركها له، فكانت تلك في نفسه . فهلك قباذ على تلك الحال، وملك أنو شروان فجلس في مجلس الملك، وبلغ المنذر هلاك قباذ فأقبل إلى أنو شروان وقد علم خلافه على أبيه فيما كانوا دخلوا فيه . فأذن أنو شروان للناس فدخل عليه مردك، ثم دخل عليه المنذر . فقال أنو شروان : إني كنت تمنيت أمنيتين أرجو أن يكون الله قد جمعهما لي . فقال مردك : وما هما أيها الملك؟، قال : تمنيت أن أملك فاستعمل هذا الرجل الشريف، يعني المنذر، وأن أقتل هؤلاء الزنادقة . فقال له مردك : أوتستطيع أن تقتل الناس كلهم . قال : إنك لههنا يا ابن الزانية، والله ما ذهب نتن ريح جوربك من أنفي منذ قبلت رجلك إلى يومي هذا . وأمر به فقتل وصلب . وأمر بقتل الزنادقة فقتل منهم ما بين حاذر إلى النهروان إلى المدائن في ضحوة واحدة مئة الف زنديق وصلبهم . وسمي يومئذ أنو شروان . وطلب أنو شروان الحرث بن عمرو فبلغه ذلك وهو بالأنبار وكان بها منزله . . . فخرج هاربًا في هجائنه وماله وولده . فمرّ بالثوية وتبعه المنذر بالخيل من تغلب وبهرا وإياد فلحق بأرض كليب فنجا . وانتهبوا ماله وهجائنه وأخذت بنو تغلب ثمانية وأربعين نفسًا من بني آكل المرار، فقدم بهم على المنذر فضرب رقابهم . . فذلك قول عمرو بن كلثوم :

فآبوا بالنهاب وبالسبايا   وأبنا بالملوك مصفدينا

وفيهم يقول امرئ القيس:

ملوك من بني حجر بن عمرو   يساقون العشية يقتلونا
فلو في يوم معركة أصيبوا   ولكن في ديار بني مرينا
ولم تُغسل جماجمهم بغسل   ولكن في الدماء مرمليتا
تظل الطير عاكفة عليهم   وتنتزع الحواجب والعيونا،

هذه القصة المشوّقة تضع حد امرئ القيس الأكبر في سياق أخلاقي مشين، بدأ بتلبية دعوة للانفلات الأخلاقي الذي كان لا بدّ من وضع حد له عاجلاً أم آجلاً، فهذه طبيعة

الحضارة البشرية والتي لا يمكن ان تتم لها الاستمرارية بدون ضوابط، وعندما انقلبت الأمور أصبح طريداً مطلوباً للعدالة هو وأفراد قبيلته والذين على ما يبدو لبّوا الدّعوة ودخلوا في هذه الدائرة الإباحية بدورهم اقتداءً بزعيمهم (فكما يقول المثل الفلسطيني: الثلم الاعوج من الثور الكبير!). وهذه اللمحات كما أسلفت اجد فيها انعكاساً ما أو صدى لطبيعة حياة امرئ القيس والذي لم يأت الأصفهاني على ذكره حتى الآن إلاّ بالابيات الآنفة كتعليق على الحدث.

بعد هذه الفوضى الاخلاقية ومن ثم ضبط الأمور بحزم، يتحدث الاصفهاني عن فوضى أخرى اخفّ وقعًا، الأمر الذي استدعى ضبط الأمور بطريقة ما. لكن الآن ستلعب قبيلة كندة دور الضابط إلى حين، كما سنرى. يقول الأصفهاني:

«لما قتل الحرث بن أبي شمر الغساني عمرو بن حجر ملك بعده إبنه الحرث بن عمرو ونزل الحيرة، فلمّا تفاسدت القبائل من نزار أتاه اشرافهم، فقالوا: انا في دينك، ونحن نخاف أن نتفانى فيما يحدث بيننا، فوجه معنا بنيك ينزلون فينا فيكفون بعضنا عن بعض. ففرّق ولده في قبائل العرب فملك ابنه حجراً على بني أسد وغطفان ....».

هنا يقترب الأصفهاني اكثر من امرئ القيس ليصل إلى ابيه حجر وسبب إيلائه أمر بني أسد. إذن حجر جاء لفرض الأمن بين القبائل، لكن ينتهي به الأمر إلى إحداث فتنة يكون هو أحد أسبابها، حيث يورد الأصفهاني فيما يورده من سبب اغتيال حجر هو انفلاته / اخلاقي. بهذه الطريقة فإن الاصفهاني يبني صيغًا متكرّرة لنفس الخصلة في العائلة – كل هذا قبل الوصول إلى رأس الهرم: امرئ القيس الذي «كفّى ووفّى»، كما يقولون، واراد التسيُّب بفوضى جديدة لكن حيل بينه وبين ذلك لاسباب سأوردها لاحقًا. يقول الأصفهاني إن حجراً كان يفرض أتاوة على بني أسد، وذات يوم رفضوا أن يدفعوا له الأتاوة «وضرّجوا» رسوله. ويورد قصّتين لسبب هذا العصيان من قبل بني أسد. بناء على إحدى الروايات كان رد فعل حجر على تصرّف أسد المشين بأنه «جمع لبني أسد جمعًا عظيمًا من قومه وأقبل مدلاً بمن معه من الجنود، فتوامرت بنو اسد بينها وقالوا والله لئن قهركم هذا ليحكمنّ عليكم حكم الصبي. فما خير في عيش يكون بعد قهر. وأنتم بحمد الله أشد العرب فموتوا كراما». هنا نلمس تأففًا من شخصية حجر وبأنه كالصبي الأرعن، يفتقر إلى النضج المطلوب من الحاكم الماسك لزمام الأمور، لذلك فإنهم يقتلونه غدرًا وليس عبر مواجهته في الحرب، إذ يبدو أن لا قبل لهم بهذه الحرب، وحجر بوصفه ملكًا كان يملك قوة عسكرية قادرة على إخضاعهم. اما الرواية الثانية فإنها تفصح أكثر عن مفهوم «حكم الصبي» ليصبح عينيًا وأكثر تحديدًا. يقول الأصفهاني: «كان سبب قتل حجر أنه كان وفد

إلى أبيه الحرث بن عمرو في مرضه الذي مات فيه وأقام عنده، ثم أقبل راجعًا إلى بني أسد، وقد كان أغار عليهم في النساء وأساء ولايتهم». هذه الملاحظات تبدو تكملة طبيعية لمسلسل الخروقات الأخلاقية المشهودة لملوك كندة، عائلة امرئ القيس.

بعد هذه الإطالة والإسهاب في وصف تاريخ الأسرة نقترب أكثر من امرئ القيس، نظرًا لوقوع عملية الإغتيال، ومن الطبيعي أن نصل إلى امرئ القيس في هذا المشهد الدراماتيكي:

«لما طعن الأسدي حجرًا ولم يجهز عليه أوصى ودفع كتابه إلى رجل وقال له انطلق إلى إبني نافع وكان أكبر ولده، فإن بكى وجزع فالهُ عنه، واستقرهم واحدًا واحدًا حتى تأتي امرأ القيس وكان أصغرهم. فأيهم لم يجزع فادفع إليه سلاحي وخيلي وقدوري ووصيتي. وقد كان بين وصيته من قتله وكيف كان خبره. فانطلق الرجل بوصيّته إلى نافع ابنه فأخذ التُّراب فوضعه على رأسه ثم استقراهم واحدًا واحدًا، فكلهم فعل ذلك. حتى أتى امرأ القيس فوجده مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه النّرد. فقال له: قُتل حجر. فلم يلتفت إلى قوله. وأمسك نديمه. فقال له امرؤ القيس: إضرب. فضرب حتى إذا فرغ قال: ما كنت لأفسد عليك دستك. ثم سأل الرسول عن أمر أبيه كله. فأخبره، فقال: الخمر عليّ والنساء حرام حتى أقتل من بني أسد مئة وأجزّ نواصي مئة.»

هذا الدخول الدراماتيكي رائع حقًا، فالدنيا «قائمة قاعدة» وامرؤ القيس يشرب الخمر ويلعب النّرد، بل ولا يسارع إلى إظهار أيّ رد فعل جامح على الحدث الجليل، بالعكس نراه يكمل اللحظة التي كان فيها وينجز ما كان عليه إنجازه وكان شيئًا لم يكن. هذا لا يعني عدم اكتراثه، بالعكس تمامًا هذا يعني أنه امتص الحدث حتى النُّخاع لكن في أعماقه، ومن هنا كان وقع الحدث عليه أشد، هذه اللقطة تدلّ على نحو معيّن لماذا حمل هو وحده دون إخوته هم الأخذ بالثار، فرد فعله أتى من أعماق أعماقه وليس من الخارج، إذ لم ينفّس عن غضبه في الحال كما فعل أخوته. وهذا ما حدث فعلاً. حيث يقول الأصفهاني إنه علّق على ما حدث وعلى خلافه مع أبيه بقوله الشهير: «ضيّعني صغيرًا وحمّلني دمه كبيرًا، لا صحو اليوم ولا سكر غدًا، اليوم خمر وغدًا أمر... ثم شرب سبعًا فلمّا صحا آلى أن لا يأكل لحمًا ولا يشرب خمرًا ولا يدهن بدهن ولا يصيب امرأة ولا يغسل رأسه من جنابة حتى يدرك ثاره».

هذا هو البطل، الشاطر حسن، أصغر أخوته المطابق للصفات التي أرادها الأب استمرارًا له والذي هو الوريث الطبيعي لكل عدة أبيه وعلامات ملوكيته ورجولته: السلاح، الخيل، القدور والوصية. السلاح: القوة والبطش؛ الخيل: الفروسية والعز؛ القدور: الكرم والقدرة

المادية إضافة (ربّما) إلى النساء فهي بشكلها الدائري ترمز إلى المرأة، لكن عدم التصريح يعود بنا إلى رأي سعيد الغانمي حول طبيعة الخلاف، حيث يبدو حجر حتى في مماته يريد ان يورثه نساءه لكن على مضض، لذلك يأتي على ذكرهن من باب خفي. وأخيرًا، الوصية: الإرث الروحي. بل إن هذا الاب في اعتقادي جرف امرأ القيس معه إلى الموت فهما متطابقان على ما يبدو في جميع النواحي، الفرق الوحيد بينهما في السن، والذي يعمل لصالح امرئ القيس، وبما ان الاب هو صاحب السُّلطة، فقد كان يملك القدرة على إقصائه وإبعاده عن الحلبة ليبقى لوحده. تمامًا كقصة « بيضاء الثلج » عندما حاولت الأم / زوجة الاب إقصاء « بيضاء الثلج » عنها بسبب منافستها لها كامرأة. هذا الإقصاء جعل امرأ القيس طريدًا كالصعاليك، لكنه لم يكن مُعدمًا مثلهم. إذ لم يحرمه حجر من « الفيزا » وسائر بطاقات الإعتماد فكان يعيش عيشة شاب مترف لكن متهتّك، حتى إنه يمكن القول ان تهتُّكه قد يكون رد فعل على الجرح العميق في نفسه بسبب طرد ابيه له، هذا الجُرح النرجسي نلمسه في لقبه « ذي القروح ». يقول الأصفهاني إن « حجرًا كان طرد امرأ القيس وآلى ان لا يقيم معه أنفة من قوله الشعر، وكانت الملوك تأنف من ذلك. فكان يسير في احياء العرب ومعه أخلاط من شُذّاذ العرب من طيء وكلب وبكر بن وائل، فإذا صادف غديرًا أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كل يوم، وخرج إلى الصيد فتصيّد ثم عاد فأكل وأكلوا معه وشرب الخمر وسقاهم وغنّته قيانه، ولا يزال كذلك حتى ينفد ماء ذلك الغدير ثم ينتقل إلى غيره ».

يقول نيتشه: « عليّ ان اعترف بان سقراط قريب منّي لدرجة انّي اجد نفسي أتصارع معه طوال الوقت! ». وهذا برأيي يلخّص طبيعة الصراع بين الذكرين: الاب وابنه. امرؤ القيس كان بحاجة إلى ابيه أكثر من حاجة ابيه له، كان بحاجة إلى « حجر »، « حجر » كأب، ومنع عنه « حجر » ذلك، او كما لمح الاصفهاني من قبل كان لحجر حجر مثقوبًا، لا مكان لامرئ القيس فيه، فمهما حاول الدُّخول إليه والإحتماء به سيلفظه هذا الحُجر خارجًا. أنظروا إلى عبارة « وآلى ان لا يقيم معه قط » - هذه مقولة أو بالأحرى قَسَم حجر. اما قسَم امرئ القيس الذي يحمل الفعل نفسه « آلى » فإنه « آلى ان لا يأكل لحمًا ولا يشرب خمرًا ولا يدهن بدهن ولا يصيب امرأة ولا يغسل رأسه من جنابة حتى يدرك ثأره ». الاب أبعد امرأ القيس عنه وأقصاه في حياته، وماذا فعل امرؤ القيس؟ قرر اللّحاق بحجر ابيه - كما اعتاد رغم إقصائه الجسدي - ولو ميتًا، فقسمه لا يقول إلا شيئًا واحدًا: أُريد أن أموت والحق بأبي حيث هو. لا حياة لي بعد أبي. امرؤ القيس غاضب من أبيه وعاتب وقروحه تنزُّ المًا، لكنّه في الوقت نفسه شديد الحب والافتتان والتعلّق بهذا الأب. هناك عبارة جميلة

تقول: «ليس هناك أشد كمالاً من القلب الكسير». وقلب امرئ القيس شديد الكمال، يحمل الحبّ والكره معًا. وبموت حجر ينتفي الكره باختفاء موضوعه ويبقى الحبّ حتى آخر رمق. اعتاد امرؤ القيس العيش مع هذا التصدُّع في حياته طالما بقي حجر على قيد الحياة، فقد كان حجر أبوه مجموعته المرجعيّة، وعندما خرج امرؤ القيس وتمرّد فإنه خرج وتمرّد على هذا الأب. وبموته، على من سيخرج؟ أعتقد أن حملة انتقامه من بني أسد ما هي إلاّ ردّ فعل على سلبهم إياه لهذه المجموعة المرجعيّة التي كان بها يقيس نفسه. فهو يشبهه ويحبّه كاب بينهما الكثير من الخصال المشتركة، وفي الوقت نفسه على خلافٍ معه لإثبات نفسه أمامه. بعد أبيه وجد امرؤ القيس نفسه خارجًا على المجتمع نفسه، بل أحلّ هذا المجتمع محلّ أبيه. لكن هذا الخروج الخارق والأخرق معًا كان أكبر من طاقته ودمّره في النّهاية أيّما تدمير. فالرأي الشائع هو أنه فشل في تجنيد القبائل العربية لنصرته على بني أسد، وهذا غير صحيح على الإطلاق. فمشكلة امرئ القيس هي مغالاته في الإنتقام، وليس فشله في هذا الإنتقام. يقول الأصفهاني إن «امرأ القيس ارتحل حتى نزل بكرا وتغلب فسألهم النصر على بني أسد فبعث العيون على بني أسد فنُذروا بالعيون، ولجأوا إلى بني كنانة، وكان الذي أنذرهم علباء بن الحرث. فلمّا كان الليل قال لهم علباء: يا معشر بني أسد تعلمون والله أن عيون امرئ القيس قد أتتكم ورجعت إليه بخبركم فارحلوا بليل ولا تعلموا بني كنانة. ففعلوا. وأقبل امرؤ القيس بمن معه من بكر وتغلب حتى انتهى إلى بني كنانة وهو يحسبهم بني أسد، فوضع السلاح فيهم وقال: يا لثارات الملك، يا لثارات الهمام. فخرجت إليه عجوز من بني كنانة فقالت: أبيت اللعن لسنا لك بثار نحن من كنانة فدونك ثارك فاطلبهم فإن القوم قد ساروا بالأمس، فتبع بني أسد ففاتوه ليلتهم تلك». هنا نرى أن القبائل نصرته وأنه لاحق بني أسد وكانوا يفرّون من أمامه كالطرائد. ويكمل الأصفهاني الحكاية بقوله إن امرأ القيس أدرك بني أسد وهم «حامون على الماء فنهد إليه فقاتلهم حتى كثرت الجرحى والقتلى فيهم وحجز الليل بينهم وهربت بنو أسد». الأمور تسير على ما يرام في خطة الإنتقام حتى الآن، فقد انتصر في الحرب عليهم وقتلهم، إذن ماذا حدث بعد ذلك؟. أعتقد أن مشكلته لها شقّان: الشقّ الأول أراه رغبة دفينة في قتل وتدمير نفسه، فلا حياة له بعد أبيه كما أعلن بشكل مبطّن عبر تحريم ملذّات الحياة عليه، وتغليب ما يسمّى غريزة الموت على غريزة الحياة لديه. أما الشقّ الثاني فأقتبسه من نيتشه الذي يتحدث عن التصدُّع النفسي الذي يصل إلى أقصى حالاته المتطرّفة عند التضحية بالنفس. ويقول إن هذا يحدث عندما يحب الإنسان شيئًا من نفسه، فكرة، أمنية، عملاً إبداعيًا، أكثر من محبّته لشيء آخر فيه. ويقسّم كيانه ويضحّي بقسم على حساب قسم

آخر. ويعتبر نيتشه أن هذا السُّلوك يحمل من الغرور القدر الكبير. فغرور امرئ القيس واستحواذ فكرة الإنتقام عليه – مهما كان سببها الحقيقي سواء كان رغبة في تدمير نفسه او وفاءً ومحبة لأبيه أو اتباعًا لطبيعته المقامرة وركوب الصعاب لأنها أمتع واشدّ تشويقًا – أقول إن غروره وتطرّفه جعلاه يضحّي بنفسه، حيث يقرّر تغيير قواعد اللُّعبة الاجتماعية المتّبعة بين العرب، والإخلال بتوازن الوضع الراهن، الأمر الذي يضعه في دائرة الخطر لأنه يُحدث انقلابًا اجتماعيًا غير مبرّر، وبالتالي فإن مقاومته ستكون مشروعة واشد شراسة بوصفه تهديدًا للأمن المستتب. فبعد المجزرة التي يبدو أنها ارتُكبت في حقّ بني أسد، والتي وافقته عليها القبائل العربية وناصرته لأنها تدخل في باب القصاص، يقرر امرؤ القيس مواصلة الحرب لكن هنا يحدث تحوّل. حيث يتابع الأصفهاني القصة الآنفة بقوله: «فلما أصبحت بكر وتغلب أبوا أن يتبعوهم وقالوا له: قد أصبت ثأرك. قال: والله ما فعلت ولا أصبت من بني كاهل ولا من غيرهم من بني أسد. قالوا: بلى، ولكنّك رجل مشؤوم. وكرهوا قتالهم بني كنانة، وانصرفوا عنه ومضى هاربًا لوجهه حتى لحق بحمير». أكرر أن المجتمع العربي يقر بأن ما فعلته بنو أسد هو أمر جلل ويستوجب القصاص منهم كي لا يتكرّر الإخلال بالتوازن وبقواعد اللعبة، بل ويورد الأصفهاني في أثناء إسهابه في وصف حادثة اغتيال حجر، تعليق كاهن بني أسد، بمعنى أنه خبير سياسي كبير، على حادثة القتل بقوله: «أي قوم قتلتموه: مُلك شهر وذُلّ دهر، أما والله لا تحظون عند الملوك بعده أبدًا». فهو ينبّههم إلى التبعات الاجتماعية لتصرّفهم هذا. وهذا يفسّر سبب نصرة القبائل لامرئ القيس في البداية، لكن ما أن انتصر في الحرب عليهم حتى أحجمت القبائل، فالقصاص مقبول أما الإبادة فإنها مرفوضة. هذه هي الآلية الاجتماعية النافذة المفعول في أي مجتمع يريد أن يحافظ على بقائه ويتجنّب الفناء. وما فعله امرؤ القيس بقوله إنه يريد أن يقتل من بني أسد مئة ويجز نواصي مئة، إنّما يدل على شيء واحد وهو أنه يريد أن يرفع «تسعيرة» القصاص، وبالتالي يريد أن يغيّر قواعد اللعبة الاجتماعية، وهذا هو الغرور الذي تحدث عنه نيتشه، والذي أودى بحياته متعمدًا أو غير متعمّد، فخرْق الأعراف – خاصة إذا اعتبر مهددًا للحياة نفسها ولاستمرارية الجنس البشري – يستوجب نبذ منتهك القوانين بل وتصفيته جسديًا إذا اقتضى الأمر، وهذا ما حدث لامرئ القيس.

القصة الأخيرة التي يختارها الأصفهاني لإنهاء أخبار امرئ القيس (فقد أورد قصصًا وأخبارًا جانبية لم أذكرها هنا) جميلة جدًا، لأنها تؤكّد تمامًا ما ذكرته، فهي تتحدث عن محاولات بني أسد لوضع حد للحرب ورأب الصدع بطرق تحفظ لامرئ القيس كرامته، لكن النتيجة معروفة سلفًا لأن احتكام امرؤ القيس لعقله ومنطقه هو آخر همّه، إذ كان عليه

اولاً ان يتصالح مع نفسه، مع «فروحه»، مع روح ابيه، مع تمرّده وخروجه، مع جِنّه المقامر المغامر. واجد هذا النص تحفة فنيّة رائعة، لا أعرف كيف اصفها، وأوردها بحذافيرها تقريبًا فيما يلي:

«قدم على امرئ القيس بن حجر، بعد مقتل ابيه، رجال من قبائل بني أسد كهول وشبان، فيهم المهاجر بن خداش ابن عم لبيد ابن الأبرش وقبيصة بن تعيم، وكان في بني اسد مقيمًا، وكان ذا بصيرة بمواقع الأمور وردًا واصدارًا، يعرف له ذلك من كان محيطًا باكناف بلده من العرب. فلمّا علم بمكانهم أمر بانزالهم وتقدم بإكرامهم والافضال عليهم. واحتجب عنهم ثلاثًا، فسألوا من حضرهم من رجال كندة فقال: هو في شغل باخراج ما في خزائن حجر من السلاح والعدّة، فقالوا: اللهم غفرا إنما قدمنا في أمر نتناسى به ذكر ما سلف ونستدرك به ما فرط، فليبلّغ ذلك عنّا. فخرج عليهم في قباء وخف وعمامة سوداء وكانت العرب لا تعتم بالسواد إلا في الترات. فلما نظروا إليه قاموا له وبدر إليه قبيصة: إنك في المحل والقدر والمعرفة بتصرف الدهر وما تحدثه ايامه وتتنقل به أحواله، بحيث لا تحتاج إلى تبصير واعظ ولا تذكرة مجرب، ولك من سؤدد منصبك وشرف أعراقك وكرم أصلك في العرب محتمل يحتمل ما حمل عليه من إقالة العثرة ورجوع عن هفوة، ولا تتجاوز الهمم إلى غاية إلا رجعت إليك، فوجدت عندك فضيلة الرأي وبصيرة الفهم وكرم الصفح الذي كان في الخطب الجليل الذي عمت رزيته نزارا واليمن ولم تخصص كندة بذلك دوننا للشرف البارع. كان لحجر التاج والعمّة فوق الجبين وإخاء الحمد وطيب الشيم ولو كان يُفدى هالك بالانفس الباقية بعده لما بخلت كرائمنا على مثله ببذل ذلك ولفديناه منه، ولكن مضى به سبيل لا يرجع أولاه على أخراه، ولا يلحق اقصاه ادناه، فاحمد الحالات في ذلك أن تعرف الواجب عليك في إحدى خلال: إما أن اخترت من بني أسد اشرفها بيتًا وأعلاها في بناء المكرّمات صوتًا، فقدنا إليك بنسعه يذهب مع شفرات حسامك تنالي قصيدته، فيقول رجل امتحن بهلك عزيز فلم تستل سخيمته إلا بتمكينه من الإنتقام. أو فداء بما يروح من بني أسد من نعمها فهي ألوف تتجاوز الحسبة. فكان ذلك فداء رجعت به القضب إلى اجفانها لم يردده تسليط الاحن على البراء. وإما ان تواعدنا حتى تضع الحوامل فتسدل الازر ونعقد الخمر فوق الرايات. قال فبكى ساعة ثم رفع راسه فقال: لقد علمت العرب ان لا كفؤ لحجر في دم، وإني لن أعتاض به جملاً أو ناقة فاكتسب بذلك سبة الابد وفت العضد، وأما النظرة فقد اوجبتها الاجنة في بطون أمهاتها ولن اكون لعطبها سببًا. وستعرفون طلائع كندة من بعد ذلك تحمل القلوب حنقًا وفوق الاسنة علقًا... اتقيمون أم تنصرفون؟. قالوا: بل ننصرف يا سوء الاختيار وابلى الاجترار لمكروه واذية

وحرب وبليّة. ثم نهضوا عنه وقبيصة يقول تمثلاً:

لعلك أن تستوخم الموت إن غدت – كتائبنا في مازق الموت تمطر

فقال امرؤ القيس لا والله لا أستوخمه فرويداً ينكشف لك دجاها عن فرسان كندة وكتائب حمير، ولقد كان ذكر غير هذا اولى به إذ كنت نازلاً بربعي، ولكنك قلت فاجبت. فقال قبيصة: ما نتوقع فوق قدر المعاتبة والاعتاب فقال امرؤ القيس: وهو كذلك».

ما اثر فيّ حقًا في هذا الحوار الممتع، وهذه الخطبة المهيبة من رجل محنك، هو الإشارة إلى ان امرأ القيس «بكى ساعة»، حيث يبدو لي كطفل حائر ينوء تحت هذا الحمل الذي فرضه على نفسه، فلو كان فظًا غليظ القلب لاجاب بحزم وبطريقة أخرى، لكن رهافته أو بالأحرى صراعه الداخلي مع نفسه دفعه لأن ينفجر باكيًا «ساعة». فعندما وصلته الوفود محاولة إيجاد حل للمازق وضعت امامه ثلاثة خيارات: الأوّل – الإنتقام بقتل احد اشراف بني أسد يختاره بنفسه «لاستلال سخيمته» وتخفيف حدة غضبه. الثّاني – تلقي ديّة عينيّة من الإبل، وكانت العرب تسمي ديّة الملوك «ديّة المُشعرة» وهي عشرة أضعاف الديّة العادية وتبلغ ألف بعير، أو الثالث – إعلان الحرب. فاجاب امرؤ القيس ان قتل احد اشراف بني أسد لا يفي بالغرض لانه لا كفؤ لحجر، اما الديّة فانها دليل ضعف سيجرّ عليه العار وليس أمامه إلا الحرب. وفعلاً حاربهم كما ذكرت، لكن بما انه لا كفؤ لحجر في نفس امرئ القيس حصراً ولا تعويض عنه في الدنيا باسرها، فإن الحرب تبقى قليلة ولا تشفي الغليل.

قصة امرئ القيس تحزنني كثيراً لانه تنطبق عليه الفكرة بان الأسرة هي أخطر مكان على الإنسان. فقد نسخ امرؤ القيس صراعه مع أبيه إلى صراعه مع المجتمع القبلي برمّته. يورد نيتشه في كتابه «هكذا تكلم زرادشت» مثالاً جميلاً على تطوُّر الإنسان أجده ينطبق على امرئ القيس وحالته. يقول نيتشه: في البداية انت تكون جملاً، محملاً بالكثير من الواجبات والاوامر: «عليك أن..»، ثم يتحوّل هذا الجمل إلى أسد يتصارع مع كل عالم الـ«عليك أن..». ويتصارع معه لأنه يكون قد وجد الأنا صاحبة الإرادة بداخله. لكن بما أنه يقاوم فإنه يبقى مجبرًا بطريقة سلبية لـ«عليك أن..». وبالتالي تُستنزف قدرته على الوجود بسبب ضرورة التمرُّد والخروج. الأنا صاحبة الإرادة لا تزال مثقلة بحمولة زائدة من الرّفض والتصلّب، لا تزال تفتقر إلى الهدوء الحقيقي الذي يصاحب الإرادة الخلاّقة، فلم تصل إلى نفسها بعد، ولا إلى ثراء حياتها. وهذا الامر لا يتحقق إلا عندما يصبح الإنسان طفلاً، اي عندما يعود ليسترد، مجدداً، في مرحلة جديدة، عفوية الكائن الأولى: البراءة هي الطفل والنسيان، البداية الجديدة، اللعب، وهي عجلة تدور لوحدها، حركة أولى،

قولة نعم مقدسة ». برأيي، المتواضع، فإن مشكلة امرئ القيس الحقيقية تكمن في تثبيته وانشداده إلى مرحلة الأسد (فهو يحارب بني أسد كالأسد!)، إذ انه تخطّى مرحلة الجمل عبر الخروج على ابيه حجر، لكنّه بقي رازحًا تحت وطأة الكثير من الرفض والـ « لا »، الأمر الذي حال بينه وبين الوصول إلى نفسه الحقيقيّة. وبعد مقتل أبيه عاد طفلاً، لكن طفلاً تائهًا يبكي بين الأنقاض على ابيه، الأمر الذي أخلّ بتوازنه، أو بالأحرى زاد من حدّة الاضطراب الذي يُعاني منه أصلاً. لم يعد كطفل بريء متسامح، على حدّ تعبير نيتشه، ليبدأ صفحة حياته من جديد بعد مقتل أبيه، بالعكس عاد طفلاً أرعن لا ضابط له. وهذا هو التشخيص للفوضى التي تعتمل بداخله، والذي عبّر عنه مناصروه على بني أسد عند انتصاره بقولهم « أنت رجل مشؤوم! ».

إلى هنا الملامح النفسيّة الخاصة بعلاقته الأسرية وآثارها المجتمعيّة التي رأيت أن أُبدي رأيي فيها، لكنّي رغم ذلك أجد نفسي غير قادرة على التوقّف عند هذا الحدّ، ففي اعتقادي تحمل قصة امرئ القيس أبعادًا أكبر بكثير من هذه الدراما الأوديبية التدميرية. الأمر الذي يوصلني إلى طه حسين وإلى رأيه بامرئ القيس في كتابه « في الشعر الجاهلي ». يقول طه حسين:

« خلاصة هذا البحث أن شخصية امرئ القيس... أشبه شيء بشخصية الشاعر اليوناني هوميروس. لا يشك مؤرخو الآداب اليونانية الآن في أنها قد وجدت حقًا، وأثرت في الشعر القصصي حقًا، وكان تأثيرها قويًا باقيًا، لكنهم لا يعرفون من امرها شيئًا يمكن الاطمئنان إليه، وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التي تروى عنه كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولا أقل. فامرؤ القيس هو الملك الضليل حقًا: نريد انه الملك الذي لا يُعرف عنه شيء يمكن الاطمئنان إليه ».

ويرى أن الأخبار والأشعار التي تتحدث عن تنقّل امرئ القيس في قبائل العرب طلبًا للأخذ بثأر أبيه « محدثة انتحلت حين تنافست القبائل العربية في الإسلام وحين أرادت كل قبيلة أو حي أن تزعم لنفسها من الشّرف والفضل أعظم حظ ممكن ». ويشك طه حسين في كل ما يتعلّق بامرئ القيس: « أينما توجهت لن تجد إلا شكًا: شكًا في القصة، شكًا في اللغة، شكًا في النسب، شكًا في الرحلة وشكًا في الشعر. وهم يريدون بعد هذا أن نؤمن ونطمئن إلى كل ما يتحدث به القدماء عن امرئ القيس! نعم نستطيع أن نؤمن ونطمئن لو أن الله رزقنا هذا الكسل العقلي الذي يحبّب إلى النّاس أن يأخذوا بالقديم تجنّبًا للبحث عن الجديد. لكن الله لم يرزقنا هذا النوع من الكسل، فنحن نُؤثر عليه تعب الشك ومتعة البحث ». بعد هذه السّهام التي يوجهها طه حسين إلى كسالى الفكر يورد الحجة تلو

الأخرى لإقناعنا برأيه. وأكثر حجة لفتت انتباهي لديه ذهابه إلى أن «الكثرة من هذه الأساطير لم تشع بين النّاس إلا في عصر متأخر، في عصر الرواة المدوّنين والقصاص. فأكبر الظن إذا أنها نشأت في هذا العصر ولم تورث عن العصر الجاهلي حقًا. وأكبر الظن أن الذي أنشأ هذه القصة وتمّها إنّما هو هذه المكانة التي احتلتها قبيلة كندة في الحياة الاسلامية».

ويضيف لاحقًا أن أحد أفراد هذه القبيلة ويدعى حجر بن عدي قُتل بطريقة جائرة على يد معاوية، الأمر الذي أثار حفيظة القبيلة وفاقم إحساسها بالغبن. وأن حفيد الأشعث بن قيس، وهو أحد أشراف قبيلة كندة، ويدعى عبد الرحمن بن محمد بن الأشعث «قد ثار بالحجاج، وخلع عبد الملك، وعرّض دولة آل مروان للزوال، وكان سببًا في إراقة دماء المسلمين من أهل العراق والشام، وكان الذين قتلوا في حروبه يحصون فيبلغون عشرات الآلاف، ثم انهزم فلجأ إلى ملك التُّرك، ثم أعاد الكرة فتنقّل في مدن فارس، ثم استيأس فعاد إلى ملك التُّرك، ثم غدر به هذا الملك فأسلمه إلى عامل الحجاج، ثم قتل نفسه في طريقه إلى العراق، ثم احتُزّ رأسه وطُوف به في العراق والشام ومصر».

ختامًا يربط طه حسين شخصية امرئ القيس بشخصية عبد الرحمن بن الأشعث بقوله: «قصة امرئ القيس بنوع خاص تشبه من وجوه كثيرة حياة عبد الرحمن بن الأشعث. فهي تمثل لنا امرأ القيس مطالبًا بثأر أبيه، وهل ثأر عبد الرحمن عند الذين يفقهون التاريخ إلا منتقمًا لحجر بن عدي؟ وهي تمثل لنا امرأ القيس طامعًا في الملك. وقد كان عبد الرحمن بن الأشعث يرى أنه ليس أقل من بني أمية استهالاً للمُلك، وكان يطالب به. وهي تمثّل لنا امرأ القيس متنقلاً في قبائل العرب، وقد كان عبد الرحمن بن الأشعث متنقلاً في مدن فارس والعراق. وهي تمثل امرأ القيس لاجئًا إلى قيصر مستعينًا به، وقد كان عبد الرحمن بن الأشعث لاجئًا إلى ملك التُّرك مستعينًا به. وهي تمثّل لنا أخيرًا امرأ القيس وقد غدر به قيصر بعد أن كاد له أسدي في القصر، وقد غدر ملك التُّرك بعبد الرحمن بعد أن كاد له رسل الحجاج. وهي تمثّل لنا بعد هذا وذاك امرأ القيس وقد مات في طريقه عائدًا من بلاد الروم. وقد مات عبد الرحمن في طريقه عائدًا من بلاد التُّرك.

وليس من غير اليسير أن نفترض بل أن نرجّح إن حياة امرئ القيس – كما يتحدث بها الرواة – ليست إلاّ لونًا من التمثيل لحياة عبد الرحمن استحدثه القصاص إرضاء لهوى الشعوب اليمانية في العراق، واستعاروا له اسم الملك الضليل اتقاء لعمال بني أمية من ناحية، واستغلالاً لطائفة يسيرة من الأخبار التي كانت تُعرف عن هذا الملك الضليل من ناحية أخرى».

إلى هنا كلام طه حسين، فهو يقول بكل بساطة أن قصة امرئ القيس وقصة عبد الرحمن

بن الأشعث متداخلتان أشد التداخل، وكان قصة امرئ القيس – في أحسن الأحوال – الإطار الخارجي لوقائع ما حدث لعبد الرحمن، منوهًا إلى أنه من الجائز أن تكون هناك نواة حقيقية لوجود امرئ القيس وبعض ملامح من سيرته لكن كل القصص أو «حشو» هذه الوقائع إنما هو مقتبس من حياة عبد الرحمن، أو مختلق من قبل القصاص لشتى الأغراض (الترفيه، إعلاء شأن القبائل، الرد على الشعوبية وما إلى ذلك). هذا التداخل بين سيرة عبد الرحمن والذي كان «حاضرًا» على نحو ما وقت وضع هذه القصص أو معظمها وكونه الملهم لها، وبين سيرة امرئ القيس – السلف القديم – يعيد إلى ذهني ظاهرة تحدث عنها باحث الديانات ميرتشه الياده (Mircea Eliade) في كتابه «أسطورة العَوْد الأبدي» (عن الطرز البدئية والتكرار)، حيث يقول:

«هناك افتراض بأن كل شعيرة دينية موضوعة قد أسستها الآلهة، الأبطال الذين أسهموا في تقدم الشعب، أو الأسلاف الأسطوريون.. كل نشاط بشري لا يكون ناجحًا إلا بمقدار كونه تكرارًا دقيقًا لنشاط أداه في الزمان الغابر إله، بطل أو سلف قديم». هذا بالنسبة للشعائر والفروض الدينية. فمثلاً في كل عام يتم إحياء ذكرى مقتل الإمام الحسين – سيد الشهداء – لدى الشيعة وفيها يتم اللطم والحداد كتكرار للطم والحداد في ذلك الزمان الماضي. بل وأكثر من ذلك يذهب الياده إلى أنه في هذه الحالة يلتغي الزمان بين الماضي والحاضر، فالحدث الحاضر إنما يتم في نفس اللحظة الأسطورية الماضية. وأجد في هذا تفسيرًا للتداخل بين السلف والخلف من آل كندة، لدرجة امحاء أحدهما بالآخر بل وطغيان ذكرى السلف (امرؤ القيس) وأخباره ليصبح هو الواجهة الأولى. أما ما حدث فعلاً لعبد الرحمن بن الأشعث فلا يمكن أن تلاحظه إلا بصيرة نافذة كبصيرة طه حسين الرائع دائمًا وأبدًا. هذا التفكير الميثولوجي كان شائعًا في الحضارات القديمة، فمثلاً عندما يتحد الملك بالكاهنة قريب حلول العام الجديد فإنه لا يمثّل نفسه إنما يمثّل الإله الأول – إله الخلق – والكاهنة تمثل إلهة الخصب، حيث يسود الإعتقاد بأن اتحادهما لا يحدث في الوقت الحاضر، فالحاضر يُلتغى تمامًا، إنما يحدث في ذلك الزمان، in illo tempore، الموغل في القدم. هذا الاتحاد يتيح الاستمرار ويجلب الخصوبة والرّخاء ويجدّد قوى الحياة، تمامًا كما فعل الآلهة في الماضي السحيق. وإذا اعتمدنا على رأي طه حسين وأضفنا إليه الاضاءة التي يضيفها الياده على موضوع التّكرار والعلاقة بين البطل الحالي والبطل الأسطوري / السلف القديم والذي يرى أن «الأسطورة هي المرحلة الأخيرة – لا الأولى – في تطوُّر البطل»، لقلنا إن عبد الرحمن بن الأشعث هو البطل فعلاً، لكن امرأ القيس هو الأسطورة. لماذا؟ لأنه من آباء القبيلة القدماء بغضّ النظر عن مقدار التشابه والتشابك في

سيرتي حياتهما، إضافة إلى موضوع التقية التي أوردها طه حسين خشية بطش السُّلطة الحاكمة وقتها. فإذا ثار عبد الرحمن في عصر آل مروان فإن المنطق الأسطوري يجعل هذه الثورة تحدث في العصر الجاهلي، وهلمّ جرّاً بالنسبة لبقية مركّبات القصة والسيرة حيث يتم اسقاطها على ذلك الزمان الغابر. وهذا يفسر أساسًا سر جاذبية وبقاء أسطورة امرئ القيس حيّة، بل ومفعمة بالحياة.

النقطة الأخيرة التي أود الإشارة إليها تتعلّق بكون شخصية امرئ القيس طرازًا بدئيًا يلخص تجربة من يحارب بقدر ما يحارب، ويتمرّد بقدر ما يتمرّد، لكنّه يبقى الخاسر الأبدي. بل وأكثر من ذلك، فبما أن الحديث هو عن الأسطورة امرئ القيس، لم أستطع منع نفسي من التفكير في التداخل الصوتي ما بين اسم امرئ القيس وبين الإله اليوناني هرمس أو مركوري الروماني، أو كما يسمى أحيانًا هرمس – مركوري عند الجمع بين الإسمين. ولو اتبعنا عادة العرب في قلب الكاف قافًا لأسميناه هرمس مرقوري، وعند تبديل موقع الإسمين نحصل على مرقوري – هرمس (حيث يظهر أن هناك الكثير من حروف الرّاء الزائدة والميم الزائدة والهاء المهموسة أصلاً والتي يمكن حذفها جميعًا)، أو باختصار أقول إني أعتقد أن اسم امرئ القيس إنما هو تصحيف لمرقوري – هرمس الإله الذي تحدثت عنه في بداية هذه المقالة. وأعود هنا إلى يونغ وإلى نظريته النفسيّة الخيميائية. فهرمس هو إله الاتصال، فقد كان رسول الآلهة وكاتم الأسرار، لذلك عندما نقول عن شيء إنه محكم الإغلاق (كالسر المكتوم) باللغة الانكليزية فإننا نقول إنه hermetic أمّا كلمة hermeneutic والتي تعني التفسير أو التأويل فله ضلع فيها أيضًا، فعندما نتحدث بالعربية عن تفسير الأحلام فإننا نقول – خاصة في اللّغة العربية القديمة – «تعبير الرؤيا» والتعبير مأخوذ من نقل المعنى من ضفّة إلى أخرى، من ضفة الغموض أو المعنى الظاهر السطحي إلى ضفة الوضوح والتأويل، أو التفسير الباطني المتعمق، وهرمس هو إله الطرقات (إله العبور والتعبير)، وله العديد من الخصائص الطريفة والمتناقضة، فهو يملك طاقية إخفاء تجعله مراوغًا ومتملصًا كالزّئبق، كما لديه حذاء يتيح له قطع المسافات البعيدة بلمح البصر. وفي خيمياء النّفس نجده المسؤول عن التواصل بفاعلية بين طبقات النفس: بين الوعي واللاوعي، بين الهو – الأنا – الأنا العليا، بين الأنا والذّات. باختصار يمكن اعتباره عنصرًا مساعدًا في النّفس. لكنّه إلى جانب هذه الصّفات الايجابية يحمل جانبًا معتمًا فهو الإله المراوغ كما أسلفت والماكر ويتّصف بصفات الظل السلبية، وبوصفه إله الطرقات والتّرحال فإنه في حالته الإيجابية يعمل كمرشد وهاد، لكنه في حالته السلبية يكون مضلّلا قد يؤدي إلى الهلاك. ورغم ذلك – بناء على نظرية يونغ – فإن هذا الوجه المعتم والسلبي يخدم مهمّة

تطوير النفس وانضاجها، فعندما يكون على هيئة الظل السلبي (اللص، المراوغ، الماكر) فإنه يجبر الانسان على التعرف إلى الظل بداخله وبالتالي عدم إسقاطه على الآخرين. إضافة إلى ذلك وبوصفه قاطعًا للطُرقات ومنتهكًا للحدود (بل إنه لا يعترف بها أصلاً) فانه مسؤول عن الخلق والإبداع والتجدُّد، فانتهاكه الحدود يكسر النمطية بجميع اشكالها، وبالتالي يتيح ظهور أنماط جديدة وطرق تفكير جديدة.

لا أعرف هل تمّت دراسة موضوع الخيمياء العربية وارتباطها على نحو ما بالصوفية والطرق الباطنية، لكني أعتقد انه لا يمكن إنكار شيوع الخيمياء كفكر فلسفي تأملي في العالم الاسلامي، خاصة عن طريق الترجمات عن اليونانية وغيرها من اللُغات التي كانت تضم كتبًا ومخطوطات « سرية ». وأعتقد أن سرّيتها لها علاقة بكونها تتحدث عن أمور غيبيّة وما ورائية قد لا يتقبّلها الفكر الإسلامي الأرثوذكسي. فمن المعروف مثلاً أن جابر بن حيّان كان خيميائيًا، ومن الخيمياء القديمة، اي محاولة تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، طوّر علم الكيمياء الذي أخذه عنه الغرب لاحقًا. وفي الوقت نفسه كان لجابر بن حيّان ارتباط روحاني بالإمام جعفر الصادق. وبرأيي فإن الروح الخيميائية بشقّها السري الغيبي، والذي في الوقت نفسه يقدم حقائق ازلية عن النفس والروح، كانت ترفرف في العالم الإسلامي على مرّ الزمان، كما تشيع في يومنا هذا مثلاً نظريات كالتفكيكية والوجودية وغيرهما ويتأثر بها الفكر العربي – الإسلامي شئنا أم ابينا في جميع النواحي ومنها الناحية الروائية القصصية، وبالتالي لا أستبعد ان تكون الأفكار الخيميائية – النفسية كفكر فلسفي قد لبست هي الأخرى اثوابًا قصصية، لسبب بسيط وهو أنها تتحدث عن الإنسان وعن جوهره، نفسيّته وطباعه، وتصرُفاته. وقد اشرت من قبل إلى ان امرئ القيس هو طراز بدئي لشخصية الخاسر الأبدي، وهذا نمط لشخصية وجدت وموجودة وستوجد دائمًا وأبدًا، والأسطورة تأتي في الكثير من الاحوال لتحدثنا عن حقائق أزلية، شأنها شأن الادب الخالد، وهذا هو سبب خلودها وبقائها على مرّ السنين. فامرؤ القيس هو « الملك الضليل » اي أنه هرمس في وجه الظل المعتم لديه، عندما يتجاوز الخط الأحمر في انتهاك الحدود، أو لنقل عندما يتمرّد لاجل التمرُّد ولا يعرف اين يتوقّف، الامر الذي يجرُّ عليه وبالاً في النهاية. لكنّه وبما أنه يحمل خصائص هرمس إله الإبداع والإختراع ايضًا فإننا نراه لا يقصّر في هذه الناحية ايضًا، فامرؤ القيس هو « أول من وقف واستوقف وبكى واستبكى ». لا أستطيع إلا أن المس في هذه العبارة الروح الهرمسية، فهو في الأدب العربي صاحب براءة اختراع فكرة الوقوف على الأطلال، هذا الوقوف بحدّ ذاته يفيد كونه في حالة ترحال دائم على الطرقات – « قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل »، لكنّه ليس أيّ ترحال

إنما ترحال خاسر- «بكي واستبكى» . امرؤ القيس (مرقوري - هرمس) هو الرحالة الأبدي، جائب الطرقات . لكننا عادة نميّز بين الرّحالة الحقيقي والذي يجوب الطرقات والبلدان، يسافر ويتغرّب حاملاً جعبة سفره على كتفه في رحلة بحث عن معنى، عن تطوّر شخصي وارتقاء روحاني، كرحلتي عوليس وگلگامش، ليعود حاملاً في هذه الجعبة كنوزاً من الاستبصارات والمعرفة التي تفيده في التجدُّد والتقدُّم، وبين المتشرّد الذي يحمل جعبته هو الآخر - كالرحالة الحقيقي - لكنّها جعبة مثقوبة، فتجاربه لا تعلق بها، ويسير على غير هدى كصاحبنا امرئ القيس . صحيح أن امرأ القيس يبدو وكأنّه قد وضع له هدفًا (الأخذ بالثّار من بني أسد) إلاّ أنه هدف مستحيل بالطريقة التي صاغه فيها، وبالتالي كأنّه لا هدف له، لذلك فانه «الملك الضليل» الذي تاه في تجواله . عندما أشرت في قصة مقتل حجر أن بني أسد تخوّفوا من أن يحكمهم حجر «حكم الصبي» لم أدرك كم تنطبق هذه المقولة على امرئ القيس . فالمبرد يورد في كتابه «الكامل» النص التالي :

كان أبو سفيان إذا نزل به جار قال له : «يا هذا إنك قد اخترتني جارًا واخترت داري دارًا، فجناية يدك عليّ دونك، وإن جنت عليك يد فاحتكم عليّ حكم الصبي على أهله» . وذلك أن الصبي قد يطلب ما لا يوجد إلا بعيدًا ويطلب ما لا يكون البتّة .

وهذا هو امرؤ القيس الصبي الذي يطلب ما لا يكون البتّة، ويضل طريقه في رحلة تشرُّد لا يجد نفسه فيها إلا الخاسر الأبدي .

تعقيب

هذه المقالة أتعبتني كثيرًا، فقد بقيت تنخر كالسّوس في رأسي لحوالي عام حتى أنها أتلفت أعصابي حقيقة . ذلك أني وجدتُ صعوبة كبيرة في نقل أفكاري وصياغتها، وراودني إحساس بأن قصة / أسطورة امرئ القيس هذه تتضمّن عددًا من الأصوات والتي لن أتمكّن من الإحاطة بها بالشّكل الذي يرضيني . وعندما رضيتُ أخيرًا عن صياغتي في المقالة الآنفة، شعرتُ براحة كبيرة وكأنّ همًا وانزاح عن قلبي، وإذا بي بعد مرور بضعة أيام على إنهائها أعود لأفكر فيها من جديد . الأمر الذي أجبرني على كتابة هذا التعقيب .

أكثرت خلال المقالة من ترديد اسم الإله هرمس، وله شبيه في الحضارة النيجيرية يدعى الإله ادشو، هذا الادشو يمشي مرّة في اتّجاه ثم يعود ويمشي في الإتّجاه المعاكس، ولديه قبعة يديرها في كل مرّة إلى جهة، بحيث تكون تارة حمراء وطورًا زرقاء، فيتخاصم النّاس ويتجادلون حول لون قبعته . وهذا ما أشعره تجاه سيرة حياة امرئ القيس، ذلك أني بعد أن أنجزت المقالة راودني السؤال : أويُعقل أن تكون قصة «أشعر العرب» تمثيلاً للخاسر الأبدي؟

هل علينا أن نذعن إلى الأبد إلى هذه الصيغة المعتمة التي تُخفض المعنويات؟ فعادة ترتسم للقائد الفكري أو الزعيم الروحي، خاصة إذا كان من واضعي الأسس الثقافية، صورة إيجابية، فلماذا لا ينطبق هذا الأمر على امرئ القيس؟ گلگامش وعوليس اللذان استشهدتُ بهما في المقالة يمثّلان الرحلة الإيجابية التي تقود إلى الارتقاء الروحي، أمّا قصة امرئ القيس فهي الأقرب إلى قصة فاوست الذي باع روحه للشيطان. صورة امرئ القيس الشائعة (بغض النّظر عن صحة أو عدم صحة القصص الرائجة عنه فقد أصبح «كودًا» ثقافيًا في الثقافة العربية لا يمكن إغفاله بأي حال من الأحوال) سلبية جدًا، فهو كما وصفه الأسدي عند قيصر «غويّ عاهر»، متهتّك، مطرود وطريد، يُثير الفوضى والبلبلة، ثورته وانتهاكه للأعراف غير مبرّرين، كما أنه لا يُراعي الحرمات لا الدّينية ولا الإجتماعية. باختصار هو مثال للفوضوي الذي من الأفضل التخلّص منه إلى الأبد.

عندما أشرت إلى رد فعل كاهن بني أسد على مقتل حجر وبالّه ويُخهم قائلاً: «أي قوم قتلتموه، مُلك شهر وذلّ دهر، أما والله ما تحظون عند الملوك بعده أبدًا»، بقيت هذه العبارة ترنّ في أذني، وفي لحظة ما اكتشفت كم هي مشحونة ومنحازة إديولوجيًا. فالكاهن، المتموضع في الهرم السلطوي في مركز مرموق نوعًا ما، لا يناقش بني أسد حول الأسباب التي دفعتهم للانقلاب على حجر وهل هم محقون أم لا، وهو بمفاهيمنا اليوم من المحافظين الدّاعين إلى الحفاظ على الوضع الراهن مهما بلغ سوؤه وعدم إجازة الثورة عليه. هذا الموتيف يتردد مرّة أخرى في سياق امرئ القيس. فخروجه على المجتمع، والذي تمّ تسخيفه لغرض معيّن، وُصم بأنه غير مبرّر ويقوّض دعائم المجتمع القبلي وأعرافه، الأمر الذي جعل القبائل تعرض عن نصرته. ولم يقتصر الأمر على تسفيه تمرّده فحسب بل وهناك نفي لشرعيّة أسرته ونفي أهليّتهم للحكم، فجدّه الأكبر زنديق جرّ قبيلته إلى حرب سيقوا فيها «مصفديّنا» على حدّ تعبير عمرو بن كلثوم، وأبوه كالصبي أساء ولاية بني أسد حتى ثاروا عليه وقتلوه، أمّا هو فانه مريض نفسيًا («رجل مشؤوم»)، طريد، إلى آخر الأوصاف. كتب طه حسين في سياق حديثه عن قبيلة كندة وعن آل الأشعث الذين كانوا من أشراف هذه القبيلة، وكانت لهم مكانة اجتماعية مرموقة بعد الإسلام، أن عبد الرحمن بن الأشعث كان له راوي قصص وشاعر وكان يحيزهما على تأليف القصص عن قبيلة كندة. وهنا أجد نفسي أوافق طه حسين من حيث المبدأ فقد كان هذا الأمر شائعًا بين القبائل بعد الفتوحات الإسلامية، لكنّي أشك في أن قصة امرئ القيس، كما وصلتنا، هي قصة كان عبد الرحمن بن الأشعث أو أي فرد من قبيلة كندة سيسمح لها بالرواج (كم بالحري يجزي واضعيها)، فلا أحد «يقول عن زيته أنه عكر»، كما يقول المثل. وهذا يوصلني إلى الحرب الإعلامية النفسيّة

التي لعبت فيها القصص المنحولة دوراً . عبد الرحمن بن الأشعث، كما أورد طه حسين، ثار وعرّض دولة آل مروان للزوال، وجرف معه في ثورته الكثيرين، حتى أن القتلى في حروبه بلغوا عشرات الآلاف . إذن ليس الحديث عن مجرّد مغامر طائش، بل عن خصم سياسي عنيد وقويّ الشوكة، لكن شاءت الظُّروف أن يكون الخاسر، حتى انه بعد أن انتحر « حُز رأسه وطُوّف به في العراق والشام ومصر » . لهذه الدرجة كان يجب أن يكون عبرة لمن اعتبر ولمن يفكر في الخروج على سلطة الدولة الحاكمة، ويهدّد استقرار الوضع الراهن. وعندما انتهى أمره في الجانب الطروادي من الحرب لم يكن وحده، إنما وضعت معه، في الخانة نفسها، كل القصص والحكايات التي تشيد بقبيلة كندة (أو بآل الأشعث من خلال أسرة امرئ القيس) على ما يبدو . صمتت طبول الحرب وعلت أبواق السلطة وإعلامها . وهناك نصل إلى قصّة امرئ القيس المرويّة بهذه الصيغة الخاسرة، والتي لا تشجع أحداً على الخروج والتمرُّد، لانه في نهاية الأمر سيجد نفسه مرميًا كالكلب (بلا مؤاخذة) على طرقات تشرُّده، واللبيب من الإشارة يفهم . حيث بالإمكان إيراد قصّة إيجابية عن عبد الرحمن بن الاشعث ولو تحت غطاء شخصيّة امرئ القيس، تتحدث عن فارس ثار ضدّ الظلم، وحارب السُّلطة واضعًا على الأجندة العامة قضيّة الزعامة بحقوقها وواجباتها والتدابير التي يجب اتخاذها لاختيار الرئيس، إلى آخر الجدال الذي كان محتدمًا في العصر الأموي (ولا يزال محتدمًا إلى يومنا هذا في الحقيقة) وأخرس بقوة السّيف كما هو معروف . هذا هو وجه العملة الثاني لقصّة الخاسر، أو بالأحرى الخاسر بشرف . لكن لم يتم الاكتفاء بهزيمته في الحرب، إنما تمّ التشنيع عليه وعلى قبيلة كندة من خلال قصة امرئ القيس بصورتها المعتمة كما أسلفت .

يسمّي الباحث سلڤوي جيجيك مفهوم الماتريكس (الرحم) في فيلم « ماتريكس » – « الآخر الكبير » ، ويقول إن الماتريكس يُهيكل لنا الواقع . وهذا بالضبط ما أشعر به في قصة امرئ القيس، فماتريكس الدولة الأموية هيكل قصة وسيرة امرئ القيس في إسقاط واضح على قصة عبد الرحمن بن الأشعث وبالتّالي وصلتنا على هذا النحو . وبما أن بوق وإعلام السلطة المنتصرة في الحرب أعلى من الإعلام الطروادي المهزوم، بقيت صيغتها للواقع المتخيَّل هي السائدة، وبقينا نردد كالببغاوات هذه الصيغة الرسميّة . القصص الإيجابية عن امرئ القيس – إن وُجدت أصلاً – اندثرت بمعظمها أو تمّ خنقها والتعتيم عليها (سواء كانت منحولة او غير منحولة) بسبب عبد الرحمن بن الأشعث وثورته حيث اقتضى الأمر على ما يبدو محو أي ذكر لهما، أو – وهذا أشدُّ وقعًا – تشويه صورتهما وتحييرها لما فيه صالح السلطة الحاكمة، وهذا ما حصل حقيقة برأيي . لكن يمكن إيجاد بقاياها في قصة

اوردها الأصفهاني، وعالجها سعيد الغانمي في كتابه «الكنز والتأويل» باسهاب. هذه القصة المنحولة طبعًا تمكّنت من البقاء وقاومت الإندثار لسبب بسيط وهو انها مبنيّة كلغز يبدو انه كان أقوى من بطش السُلطة، فهي تحمل قيمة ترفيهية لا بأس بها. وتتحدث عن امرئ القيس ورجاحة عقله ورصانته مقابل سُخف وزيف عبد له اراد أن ينتحل هويّته ويحل محلّه. واعتقد أن في هذا المغزى تلميحًا إلى الجور الإعلامي الذي لحق بقبيلة كندة بعد هزيمة إبن الأشعث، والتشنيع الذي رافقها على كل الأصعدة على ما يبدو. لن أورد القصّة كاملة لكنّها بين ثناياها، وإن لم تكن تحمل طابع الجدال السياسي، تحاول رد الإعتبار إلى امرئ القيس كرجل، فقد جُعل منه أضحوكة حتى في هذه النّاحية في بعض القصص، كتفضيل زوجته رجلاً آخر عليه وإنه كان مكروهًا من النساء، الأمر الذي يتناقض مع مفاخرته بمغامراته العاطفية في المعلّقة وغيرها من القصائد. تتحدث القصة عن ان امرأ القيس اراد أن يتزوج فعمد إلى طرح لغز واعلن انه سيتزوّج المرأة التي ستتمكن من حل هذا اللغز. وفعلاً تتمكّن فتاة صغيرة من حلّه، وبدورها تطرح عليه لغزًا وإن حلّه سيكون أهلاً لها. وخلال أحداث القصّة يحاول امرؤ القيس مع عبد له الوصول إلى ديارها لإعطائها المهر وحلّ لغزها. في الطريق يرميه العبد في بئر وينتحل شخصيّته ويسوق الإبل نحو بيت العروس، ويقول الأصفهاني مكملاً الحكاية:

«وخرج (العبد) حتى أتى المرأة بالإبل وأخبرهم أنه زوجها، فقالت والله ما أدري أزوجي هو أم لا، ولكن إنحروا له جزورًا وأطعموه من كرشها وذنبها ففعلوا، فقالت إسقوه لبنًا حازرًا وهو الحامض، فسقوه فشرب. فقالت أفرشوا له عند الفرث والدم ففرشوا له فنام. فلما اصبحت أرسلت إليه إني أريد أن اسألك فقال: سلي عما شئت، فقالت: م تختلج شفتاك؟ قال: لتقبيلي إياك. قالت: فمم تختلج كشحاك؟ قال: لالتزامي إياك. قالت: فمم تختلج فخذاك؟ قال: لتوركي إياك. قالت: عليكم العبد فشدوا أيديكم به ففعلوا».

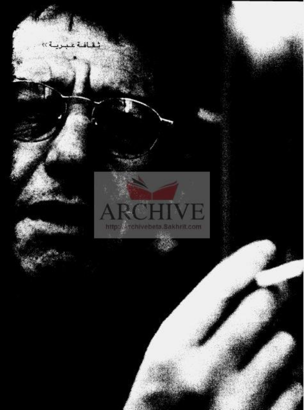
وبعد انقاذ امرئ القيس وإخراجه من البئر يعود إلى المرأة فيقال لها:

«قد جاء زوجك، فقالت: والله ما أدري اهو زوجي ام لا فانحروا له الجزور فاطعموه من كرشها وذنبها ففعلوا، فلما أتوه بذلك قال: وأين الكبد والسنام والملحاء؟ فأبى أن يأكل. فقالت اسقوه لبنًا حازرًا، فأبى أن يشربه وقال: أين الصريف والرثيئة؟ قالت: أفرشوا له عند الفرث والدم. فأبى أن ينام، وقال: أفرشوا لي فوق التلعة الحمراء واضربوا عليها خباء. ثم أرسلت إليه: هلم شريطتي عليك في المسائل الثلاث. فأرسل إليها أن سلي عمّا شئت، فقالت: م تختلج شفتاك؟ قال: لشربي المشعشعات. قالت: م تختلج كشحاك؟ قال: للبسي الحبرات. قالت: م تختلج فخذاك؟ قال: لركضي المطهمات. قالت

هذا زوجي لعمري».

العبد في هذه القصّة هو جانب الظل المعتم لامرئ القيس، هو امرؤ القيس المزيّف، الذي يُحاول طمس هويته الحقيقيّة. ولا يستطيع الوصول إلى هوية امرئ القيس الحقيقيّة إلا من يملك فطنة ودراية كافيتين، تتيحان له كشف الحقيقة. هناك صراع بين الأصل والظل على الهوية وبالتالي على الحقيقة. هل يعكس هذا الامر على نحو ما الصراع على الصورة التي أريد لها أن تترسّخ في الأذهان عن امرئ القيس / عبد الرحمن بن الأشعث وكل «إرهابي» يثور على الوضع الراهن؟ في اعتقادي أن الأمر كذلك. لكن للأسف امرؤ القيس الحقيقي يظهر بهويته الحقيقية في ختام القصة، أمّا على ارض الواقع فيبدو أن العبد الذي يظلّه المعتم على هذه الهوية. أما امرؤ القيس الحقيقي فقد «حُز رأسه وطُوّف به في العراق والشام ومصر».

كاتبة فلسطينيّة تقيم في عكا



إسحق لاؤور

قصائد

(٥)

اعود احيانًا إلى المنزل
في الليالي المظلمة
انت نائمةٌ
في الفراش الضخم مثل وكر
أعود لإشباع حيوان الجيف، السِّنسار
أو لمجرد اللحاق بالقطب، وقد وسّع الفجوة

أقف بالباب دون أن أرى شيئًا
لكن الغرفة المعتمة مفعمة برائحتك
لشدّ ما أعرفها وأعرف صوت أنفاسك
الهادئ الهادئ

وأتمدّد بحذر في فراشنا
ضيفًا عندك
ينضمُّ رويدًا رويدًا لإيقاع أنفاسك هذا
يا حبيبتي
يا امرأة من لحم
لي
رحم

<< إسحق لاؤور / عدسة: آمون بريف

لي
عبق
لي

عمّا قريب تبدأ ثانية الآلام
وانصرف إلى أن أعود
يتلوّث جسدي
الجسد المستقيم المتزمّت
لا تلوثه سوى النفس المتلوّية
مثل دودة
مثل مصرف المجاري تحت اللحم
وتمضي في الأوردة حتى موضع السكب
إنما تقيم رائحتك في الغرفة
وتصعد غمغمة من فمك
(من مجموعة «سفر» – ١٩٨٢)

(٩)

كنتُ عصفوراً فائق الجمال
أما الآن
فما أنا سوى قط أليف متّخم
وغبيّ..
(من مجموعة «سفر» – ١٩٨٢)

(٢١)

على مَخرَج باريس المزدحم
أنا وهي حصلنا على توصيلة
نسأل، عفو الخاطر: ربّما، حتى «ليون»
يقولون: حسنًا. حتى ليون
نسأل في ليون: ربّما، حتى الحدود السويسرية
يقولون: أجل. حتى الحدود
على الحدود نسأل: ربّما حتى «لوزان»
يقولون: نعم، لحسن حظكم. حتى لوزان
نسأل في لوزان:
ربما حتى دايين (تلك القرية الصغيرة جدًا)
يقولون: نعم. تمامًا.
ونسأل آنذاك عن زوج ما. هو سويسريّ
هي من إسرائيل. يقولون: أجل. لماذا لم
تسألا توًا.
انتقلا إلى قرية أخرى في المنطقة. لكننا نعرفهما
لماذا لم تقولا على الفور إنكما قادمان إلى «ألونا»

ألونا. ألونا. يمنية عظيمة
في إسرائيل أرادت الذهاب إلى سويسرا. في سويسرا
أرادت الذهاب إلى إسرائيل
قلت لها بالعبرية. حتى لا يفهم زوجها:
هل تذكرين كيف درسنا للامتحان
وبعد ذلك مباشرة إلى الفراش في رمات جان؟
قالت: لاحظ. لاحظ كيف يتحرّق للفهم..

(من مجموعة «سفر» - ١٩٨٢)

(٣٨)

ليلاً، في قاطرة مترو الأنفاق
تجلس يهودية متوترة بعض الشيء
تكاد تكون خائفة.
تعتمر المرأة قبعة شتائية اشترتها
في بينح تكفا. الصيف الإنجليزي هو شتاء
بالنسبة للآسيويين. أسألها من أين أنتِ
ولغتي العبريّة هدّأت من روعها

واضح أنها ليست المرة الأولى في أوروبا. فقد
وُلدتْ هناك. بقيت لديها اللهجة
لكن طيلة أربعين عاماً حاصرتها البلاد
وهي الآن متعبة اليوم بطوله

في الظهيرة. في منتصف الشارع
رأت أيضاً أحد النجوم من مسرح الكنبة في التلفزيون
يشعّ وجهها بالرضا

أردتُ أن أقول لها: تمتّعي بالحياة يا أمي. إسرقي
من الحوانيت يا أمي، تمدّدي في القطارات يا أمي
أهربي من الفنادق دون أن تدفعي الحساب
لكن، كما هو معلوم، فقد توفيت والدتي قبل نزهتها في أوروبا
التي تشتتت منها قبل أعوام عديدة
وأنا أشرح للسيدة كيفية الوصول إلى المسرح
وما تجدر مشاهدته هناك حتى لو لم
نفهم اللغة بالقدر الكافي

وكان بإمكاني طبعاً أن أضايقها وأن أضرّبها
جرّاء الغيرة مثلاً . أو الكراهية .
وبمنتهى الرقّة رافقتها
بمشية وئيدة . ساقاها منتفختان . ويداها،
إذا أنعمنا النظر،
صفراوان، منمّشتان، ووجهها أيضاً .
والطائرة التي ستعيدها إلى البلاد
ستمحو وتلغي، مرة أخرى، سكك الحديد
الشوارع، الجسور والأنهار . .
(من مجموعة «سفر» – ١٩٨٢)

(٣٩)

راحيل الشاعرة
حزينة، لكنها تخفي أمر داء السل
حتى لا يُنقصوا معدلها الطبي
ويلقوا بها خارج الدورة التدريبية

في الليل . في الليل مع بروز النجوم
تخرج للتسكّع
تفكّر في الوضع
تنظر إلى النجوم وتسعل داخل المنديل
ثم تعود لتستلقي
في الكوخ المزدحم

طيّار متزوج، لطيف، حتى لكأنه ليس رجلاً
أطلعها على قصيدة كتبها لأجلها أو لزوجته، وهي

من ناحيتها أطلعته على وضعها الصحّي
الخطير. وعدها بألا
يكشف الأمر. لكن ليس قبل أن يطلب
منها عدّة مرات
أن تترك كل هذه الأمور وأن
تهتم قليلاً بنفسها..

(من مجموعة «سفر» – ١٩٨٢)

(٤٥)

عمّا قريب عمّا
قريب تصمت عروس الإلهام تُغلق
في نهاية المطاف فمها المثير للأعصاب
وستدوّي المدافع كالتي شعلة
لإيقاظ المهوّمين بالنعاس
حتى تتمكّن من تسديد الرصاص مباشرة
بين عيونهم أية حفلة موسيقية

وسنغتصب إبنة الشّعر
وسندلك يديها الورديّتين مع يدي
إبنة الفجر المستيقظة بذهول أنيق
بكيماويّات شطف المصطبة حتى تحمرّ
يا خطايانا

(من مجموعة «سفر» – ١٩٨٢)

(٤٦)

القصيدة عن لينا حسن نابلسي إبنة السابعة
عشرة من نابلس الهاربة من وجه الجندي المدجّج بالسلاح
كأنها تهرب من الدُّب وتمكنت من صعود الدرج حتى الدور الثالث
وأطلقت عليها رصاصة واحدة مباشرة إلى الرأس
فسقطت ميّتة على الأدراج.
هذه القصيدة لا مبرر لكتابتها
ما يحتاجه الأولاد من صفّ لينا
ليس قصيدة.

(١٩٨١)

(من مجموعة «سفر» – ١٩٨٢)

الجسد وحده يذكر

والجسد وحده يذكر القليل الذي يذكر
يشتاق إلى الراحة المهشّمة. الجسد الجسد
مثل سمكة على شاطئ البحر في الرمل عمّا قريب
لن يتمكّن بعد أمّا الآن فهذا المتخلّف
ما زال يرتعش. أعمق الكلام عنده هو
الارتعاش. الارتعاش

القليل. عناق شامل واحد. ودفء
النهدين اللدن وطعم اللعاب اللاعق
وولوج واحد إلى أعماق الحما الحارّ الرطب
وهذا الارتعاش الفظ يكاد يكون في محاولة
متلعثمة للتكرار والاستعادة.
هدوءٌ هدوءٌ، الجسد يتذكّر الآن

يبحث عن راحة ضائعة، وضعيّة ما يهدأ بها
المهاجر مشتاق يكاد يُجنّ يبحث
مثل لاقِط هوائيّ عن صوتٍ واحدٍ من بين مليون صوت
أصمّ أخرس أعمى عارم الشهوة مهاود متنازل
لكنه يذكر
يذكر

(من مجموعة «الجسد وحده يذكر» – ١٩٨٥)

لا شعر سياسيّ، إنسحاب

ذات يوم سأنسحب إلى الصمت وهناك أتمكن بدقّة متناهية
من وصف هذه التوفيرات الفقيرة وسيملي عليّ الهدوء الداخلي
مرة أُخرى إيقاع العالم الذي ما زال يُنهضني لأمشي ويُجلسني لأقعد .
قيام ، جلوس ، ركض

هاجرت بهدوء . أكتُب في حركة بطيئة بسيطة
ونبيلة مثل لحن تلاشيتُ
من هناك : بلا سخرية بلا مرارة بلا خنوع (هذه تشمل أيضاً الهُناك إزاء
هنا)

هنا الصمت الذي إيقاعه الوحيد هو إيقاع الكلمات المكتوبة
بقرار داخليّ شديد الإصغاء . وفجأة اختفيت . أستيقظ
في الصباح وإنني لمتنازل عن العالم
هاجرتُ إلى داخلي، مخبأ طفولتي، مهملاً، مغضّناً،
ضائعاً منذ زمن

(من مجموعة «الجسد وحده يذكر» – ١٩٨٥)

إنتظار

إذا قُدِّر لي أن أموت الليلة فأرجو ألا يبقى فيّ شيءٌ
من جميع الأشياء التي كُنتُها
وألا يبقى على نحو خاص شيءٌ واحد من شيء آخر تمّ نسيانُه .

أود لو أموت عاقلاً نظيفًا بلا صديق بلا كذبة ،
فالحقيقة الحلوة مثل أولاد صغار ، تجحتُ في اكتشافها لذاتي فقط
وقبل موتي أكرر مرة أخرى طبعًا الأمر الجوهري

ما هو مقدار الدلال الذي ينبغي أن نقدّمه إن كنّا راغبين حقًا في الدلال .
الجسد الكبير يكفُّ عن النموّ . وشهوة التدليل وحدها تنمو
مثل غولة . أو أنه الحبّ الذي يشعل الكراهية التي تطفئ
كل شيء وتختفي .

ما كنت لأدري ما أفعله في المساء الأخير من حياتي
مع امرأة مثلاً ، ناهيك عن صديق أو حبيبة

في نهاية هذه القصيدة يمكن للموت أيضًا أن ينتظر .
يجدر بي الموت لا وحيداً فحسب ، بل بصمت ، أيضاً
بدون كلمات .
ثمّة قبيلةٌ بالتأكيد أمواتها ينتظرون هكذا . .

(من مجموعة «الجسد وحده يذكره - ١٩٨٥»)

مرثاة

سبعة أعوام بعد موتكِ يقيم الألم
تحت الصخرة، زاحفةً تراجعتُ إلى هناك وتخرج للهذيان
سبعة أعوام والألم يُزعج ويُنسى حينًا، حتى أحيانًا
وحين ينفتح فجأة فإنه يوجع

أيُّ منجم ألم في داخلي. وما الذي يُخرج من أعماقي
ذكراكِ وصوركِ الحيّة
سبعة أعوام هي زمن طويل لتحويل حُبّ امرأة
إلى حبّ متماسك، عاقل، متّزن، دقيق

سبعة أعوام تغيَّرَ المدى ويتغيَّر الاكتشاف
« كم أحببتُها » أقولها للناس
الذين لم يعرفوني مغرمًا بها
ولا أقدّم لنفسي أي تقرير سوى وصف حبّي،
طفولتي، انتفاء الموت، وتعبكِ فيما بعد،
ومعاناتك، وكراهيتي الطبقيّة الحلوة، وأحلام الانتقام الماركسية

وفي هذه الليلة حلمتُ بأنني ماضٍ إلى المكان الذي تعيشين فيه الآن
في حيٍّ ريفيّ. أعتقد أن هذا المكان كان جنّة عدن في حلمي،
بلدتنا بدت لي جنّة عدن التي ربّيتني فيها، وبدت لي ثمار التفاح،
كما يبدو، وهي تُثقل دائمًا أشجار جنّة عدن. وفي حلمي
وضعتِ أطفالاً أيضًا، إخوةً وأخوات، صغارًا،
وطويتِ القمّاطات البيض وقلقتِ على حياتك
وأنا قلقتُ لذبولكِ، فقط

152
ثقافة عبرية

سبعة أعوام والأفعى تخرج من وكرها تحت الصخر
وتعود إلى هناك
وأنا أستيقظ من نومي مصعوقًا بالحلم متقزّزًا، كأنما
في بيت غير بيتك ودفء غير دفئك، ورائحة أخرى
وشيكًا يعود الحلم كما الليل، وبعد هذا الصراع في منتصف الليل
أعود إلى حبِّ زوجتي وبيتي وحياتي الأُخرى
خارج الحلم..

(من مجموعة «الجسد وحده يذكر» – ١٩٨٥)

صبيّةُ الروك

يمكن أن يكون هذا شريطًا سينمائيًا أيضًا
صبيّة نحيلة
شعر طويل
صدر ثقيل
(أو مجرد حلمات بارزة جدًا)
وأنف أحمر من البرد (أو الكوكايين)
مع فرقة الروك، في الشارع المحاذي للحديقة العمومية
ثمة شتاء قريب

حين يعزفون، فإنها لا تقوم بجباية النقود
تجلس على مبعدة منهم، على صندوق أسود ما
(أو أنها تنهض فجأةً وتجلس فجأةً
على حَجَر حادٍّ خارج الحلقة)

عيناها خاويتان أو حزينتان
إنها غير مغرمة بأحدٍ منهم على الإطلاق

إنها تضاجع الطبّال فحسب
(أو انها تضاجعهم جميعًا، أو لا أحد أبداً،
أو أحيانًا، ذلك الذي يبقى معها وحده،
بالصدفة)

هم لا يريدون منها شيئًا أو،
لا أكثر مما تعطي هي نفسها، عيونهم
هي الأخرى خاوية بلهاء.
وهي تنتظر شخصاً آخر
تدحرجتْ معه حتى روما
في طريق العودة سافرت وحدها (أو تجرجرت معه،
أو تجرجرت مع شخص آخر) وفي أثناء سفرهما
حدّثها عن تلك التي تخلّت عنه والتي ما زال يحبها،
إبنة الزانية (أو أنه حدّثها عن خطط زواجه،
عن المال وعن التجوال الدائم)

عيناها خاويتان، غبيّتان، باردتان، ولعلها
بشكل عام متخلّفة عقليًا. وفي الأيام شديدة
البرودة فإنهما يلجان نزلاً رخيصًا ما، ويسترسلان
في الحديث عن الكوكايين، وأحيانًا في البرد يتحدثان
عن البيرة غير الباردة. ويحلمان بالسفر إلى الهند
في باص مكتظ عبر اسطنبول وكابول.
دافئ هناك. ورخيص هناك. ويمكن إحضار القليل لبيعه هنا.
هم غير معنيين بإنتاج إسطوانة
ولا يهتمون بأي شيء تقريبًا

هي تضاجع بسهولة

(أو تكاد لا تتحرك طيلة عملية الجماع
أو أنها تساعد بحركة طفيفة من مؤخرتها
في عملية الولوج وتتجمَّد
أو تهتاج)
لا تلعق أو
تلعق لا تنتشي أو
تنتشي
أو أنها لا تتكلم
لا تمنح ولا تضاجع. تستمني أولاً.
ولعلها تقتصر على الطهو لهم أو أنها
تكتفي بتأمُّلهم بهدوء بهدوء
بينما هم يدخّنون الماريجوانا ويصمتون

كانت تتمنّى أن تصبح صبيَّة رولك
لكن لا وجود لشيء كهذا..
(من مجموعة «الجسد وحده يذكر» – ١٩٨٥)

بلا ميراث

ضاعَ والداكِ ضاعَ والداي ضاع إخوتُنا.
ليس لدينا إنسان من الماضي إلاّ وكنا تعرّفنا إليه، الواحد إلى الأخرى.
الجميع انصهروا. تحولوا دمًا واحدًا لزجًا، دمنا. عضوا التناسل
اليابسان مُبكا: حيوانًا رطبًا واحدًا لسنوات طويلة من الجماع
البطيء الدائم

مبلّلين وسخين مثل أولاد في أعقاب اللعب.
أصابعي كلها تبلّلت فيكِ. كل أصابعكِ غمستِها في فمي

فخذاك يقطران . بطنك تلتصق ببطني
أنا أزأر مثل حيوان هائج . وقلبي يدقُّ مثل
قلب طفل . ولدٌ بهيمةٌ أنا ، آها هاها آها هاها

ينبغي ألا يأتي إلينا غريب ليعيش بيننا
رائحتك تغدو رائحتي رائحتي تصبح رائحتك
جسدان غريبان تحوّلا رويداً رويداً جسداً واحداً
لا نريد طفلاً
نريد أن نظلّ على ما نحن عليه طيلة الوقت
إذا كان ذلك ممكنًا .

(من مجموعة « الجسد وحده يذكره » ١٩٨٥)

وصفات للنوم

أ

لن أتمكن من قول شيء هذه الليلة عن حبّي ما لم أعثر على التشبيه الدقيق ،
لأربعة أعوام وأنا أنفعل من مشهد نومك : وجهك القريب ، أنفاسك المتعَبة ، خوفي من رحيلك ، وحلمك البعيد الذي لا أستطيع بلوغه .
كياننا ينفصلان للحظة في مجرى تحوّل رهيب تُنبتُ فيه كياننا واحداً لدرجة الموت البطيء لأجزاء من نفسينا . المألوف يُصبح محبوبًا يُتخم الحبّ في ذاته أيضاً : نقع معًا في حب هذا الزمن الطويل ،
لكن ماذا أكثر من هذا ؟

ب

ألفٌ من الجراء الصغيرة تتدافع نحوك للرضاع . ألف حلم مُربك ، ألف دودة وأنا جالس إلى جانب فراشك كأنما إلى جانب قبر ، وأحاول طردها

الآن أنت مسبيّةٌ، الآن أنت في عالم آخر لا أستطيع الذهاب إليه
حتى لو فسّرت لي حلمًا أو إثنين

ج
لا أستطيع كتابة قصيدة عنّي ما لم أكتب عنك. لا أستطيع
كتابة قصيدة عنك ما لم أكتب عنّي. لشدّ ما تزداد
حياتنا تعقيدًا وإغناءً وإرهاقًا

(من مجموعة «الجسد وحده يذكر» – ١٩٨٥)

عَرَق أحمر

بعد قليل يخبو النهار. والشارع
يقفر من الناس أصحاب الأشغال يحثّون نحو الاجتماع. والأُسَر في
المنازل تُضيء النور في غرفها، تغلق
الستائر المعدنية للتمتع بالعري والدفء. يهبط الظلام، يخلقون
المقاهي ويوصدون البارات أيضاً. حتى الزانيات يختفين في تيار
الظلام الجارف. وثمة ساعة رهيبة حتى بلوغ الشقّة الخاوية
إلاّ من الصّدى، والمتسكّع كالبئر اليقظة يتكلم وصوته
يُصمُّ صوتك اللذن طيلة النهار هرب منه صوته في الشوارع، والآن
في المنزل الفارغ ينفغر فجاةً، ونبضات القلب
تضغط وتنزفُ عرقًا احمر
ودفعةً واحدةً تقفز الأفكار لمطاردتك
مثل ألف كلب صيد رهيبة تنبح حسداً بغباء
الشهوة. وأين أنتِ من كل العالم المنغلق، وأية جدران
تُطبق عليكِ، اي نورٍ يُجلّلكِ، اية أسطوانة
تُغرقُ صوتها فيكِ وأية رائحة يبثها الشرشف الذي يلفّكِ.
يحيط بالبيت صهريج عميق. وينسكب مثل أخطبوط على المصاطب.

عمّا قليل لن يكون هناك سوى دم قائض في العتمة، والعظام والعيون
والشعر والقضيب والغضروف والعمود الفقري لا تعرقل
بل تذوب في هذا الفوران. تعالي
إشربي هذا النبيذ
وفي الظلام اللاهب يرى فمكِ
«لو لمست شفتاكِ جبيني اللاهب»
(من مجموعة «الجسد وحده يذكر» - ١٩٨٥)

رسالة إلى لوكانش

اجلسُ في الظلام. خاليًا من الأفكار المنتظمة
لا أجادل حتى النهاية ولا أصفح حتى النهاية
أتساهم للحظات لكنني لا
اهدأ يتناقص الزمن ببطء مثابر مثل
كيس الإنفوزيا وفي ما تبقى من الزمن، وهو كثير، يتوفر قليل جداً
من الراحة، كتاب مؤجّل منذ حين (بجانب الفراش كومة
من كتب مقروءة جزئيًا) لا فائدة. حسّ

التقدير أيضاً صار مصفّى لما وراء اللسان. لا
تبذير ولا نوم، فما العمل على وجه التدقيق في هذه
الليلة المرهقة: عقب قصيدة، استمناء، شروع باتصال
هاتفي، بداية رسالة، مهاتفة أخرى، منشور غير موقّع. ما

الذي يُقعدني في العتمة يشدّني
إلى كرسيٍّ، يهرول بي في أرجاء
البيت، يلغي إمكانيات العمل قبل
أن تبدأ (ما لم أعلم فلن
يهدأ لي بال) شيء ما يُهدر دائمًا مثل خط

مياه متفجّر، والمياه الباردة الثمينة تشطف
الأرض، ولا حول ولا قوّة، ولا من
يسدّ الثغرة، وثمة متعة كبيرة في التمرّغ بالوحل كأنه دم الأرض

وقد قُصد. الحبُّ اهتزاً والثورة
أُرجئت حتى القرار العتيد في صُلب
التاريخ، ما وراء مدى
حياتي. على الهوّة بين مدى

حياتي ومدى حياة العالم. كان
عليّ أن ابني بهدوء، حبّي
واولادي، واصدقائي المتعاطفين وما اقشّره عني
في الطريق إلى موتي
الجنينيّ المهشّم
(من مجموعة «الجسد وحده يذكره» – ١٩٨٥)

ردًّا على سؤالك، أيتها الأُم العبرية

إمنلئي رحمة على ابنك ولا تعتمدي على الرحمانيين. كم أنت وحيدة،
وابنك بين أسنانك مثل جرو، ولا يملك الرحمانيون حتى مجرّد نصيحة
مباشرة، فيما ينبغي أن تفعلي
يوم يبلغ ابنك أشُدّه، كي يذهب إلى الجيش

رجاءً منك، لا تعتمدي على تعاطف النّدّابين، فمن سواك
يدرك أُمومتك المجهولة، قبل حصولها على المجد
الكانيبالي، مجد آكلة لحوم البشر،
إزاء القبر المفتوح

وما دام ابنك على قيد الحياة، تسلّلي إلى سريره بهدوء تام، مزّقي لحمه،
الحقي الضرر بعينيه، إكسري عظم فخذه، بحيث لا يرغبون فيه
واصفحي عن رحمات الشعراء الرحمانيين

فماذا سيعطيك الندّابون بعد موت ابنك المكلّل بالمجد
(حتى إذا وفّروا عليك المرثية الوطنية التي تحرق الجثة)
ماذا سيمنحونك سوى كآبة شعراء الاحتجاج ضد لا شيء، وبعد الموت
أيضاً

صدق رحمتهم وشفقتهم سيشبه قليلاً رحمتك وشفقتك بعد الموت،
فبدون ابنك الحيّ ستكون الشفقة شفقة ذاتية – ولا أقسى منها. لا
تسمحي لأحد
بدبلة مُخك القططيّ، لوذي بالنجاة بنفسيكما.
يتجوّل في المدينة موفدو الأنوثات
(من مجموعة «الجسد وحده يتذكر» – ١٩٨٥)

أُنشودة عن الجنديّ الغبيّ

في الحرب الأخيرة التي سافر فيها الجيش من الجنوب المكتظّ
إلى الشمال المستنجد بمعسكرات جديدة
قُتل من رصاصة واحدة في الرأس جنديّ ما غبيّ،
كان ينتظر هذه الحرب بلهفة
وهكذا، فالجيش الذي أرسله هو أيضاً الجيش
الذي دفنه وتحمّل معظم النتائج.
في الجنازة التقليدية بكت العائلة بانضباط
كما هو مألوف في الجنازات المبثوثة تلفزيونياً.

الخيبة التي ملأت رأس الغبي في الثانية الأخيرة
من حياته، ارتبطت، أساسًا، بفشله التام في إطالة
هذا الموت قدر الإمكان، اي إطالة لحظة
حياته الأخيرة لبلوغ مركز حدث ما، أكبر.
في نهاية المطاف، فالموت تابع للحياة، باعتباره فصل الختام لتسعة عشر
عامًا رماديّة، يجوز أن يكون فيه رنين متواصل، هو في الخلاصة
تفخيم وتقديس معيّن لما تمّ إنجازه حتى الآن: إحدى عشرة أو
إثنتا عشرة سنة في المدرسة، لفافة حشيش واحدة، على
ضفاف بحيرة طبرية، مغازلة جدية مع صديقة من المرحلة السابعة،
تليها مغازلة مع صديقة أخرى في حفلة التجنيد،
ومضاجعة انتهت سريعًا جدًا، حتى قبل نجاح القضيب
المتوتّر في الولوج وهو في ريعان شبابه. قذف – أجل.
انتصاب – لا.

في هذيان ما قبل المعركة، منذ الخدمة في الحرس المدني،
هناك تشكّلت سرًا برامج فتيان كثيرين في سن
المدرسة الثانوية، عبر مكتب التجنيد المثير للانفعال، وعبر قاعدة
الاستيعاب والتوجيه والتطوّع للدوريّة المختارة، وعبر التدريبات
ودورة عرفاء الصف، في الهذيان الذي دار في رأسه عن المعركة المقتربة، مع
هذيان آخر عن الزواج بمجهولة ستظهر لاحقًا، عن اقتناء
جهاز ستيريو بغير التركيب الذاتي، عن السفر إلى خارج البلاد، عن
المجامعة الاورالية، في هذيان المعركة هذا، والذي حظي بتكثيف ملحوظ،
مع زيارة الجنرال إيتان، قُرط
الرصاص في أنف الدولة، في هذا الهذيان
إحتل مكانًا في الصدارة، ذلك القتيل الغبيّ، الجندي
المقاتل، سابقًا، في زوبعة المعركة الموهومة، احتلّ مكانًا ما بين
الجنرال دودو وستيف مكوين

ومن الصعب اتهامه بذلك، فحين جرى الحديث عن هذيان الستيريو،
فقد اشترى هو نفسه لنفسه جهاز تكبير الصوت، وحين دار الحديث عن
هذيان الزواج من مجهولة فقد تعرّف هو إلى عائلتها وتعرفت العائلة عليه.
وفي الحديث عن المصّ واللعق فقد كان ذلك فمه هو،
الفم المتنهّد، وهنا في هذيان المشهد القتالي، رأى نفسه إذن،
مطارداً، زائراً كالأسد، مُنقذاً، وقاتلاً حتى بالحربة،
لم تعنه كثيراً أوسمة البطولة.
ليس من أجل أوسمة البطولة يذهب الفتيان إلى موتهم

فوق ذلك، أحيانًا، بشجاعة كبيرة، وبلا ذرّة شفقة
ذاتية، وافق أيضاً على الهذيان بإصابته هو نفسه بجرح: رأسه ملفوفة
بضمادات ناصعة البياض، مستشفى حكومي مكتظ، عائلة كاملة
من قرية عربية تزور مريضاً بأمراض باطنية، ممرّضة ذات صدر
مكتنز جداً تمسح عرقه المتصبب بإسفنجة، باقات زهور، وربما أيضاً زيارة
من رئيس هيئة الأركان المثالي، مركز تأهيل مليء بالتعاطف، وبركة
سباحة مُدفّأة، في «بيت المحارب» الفخم.

وإذاك، في عُشر الثانية الأخيرة، راود هذا الجنديَّ
الغبيّ، والذي لم يكن حتى القتيل الأول
في الحرب، راوده الشكّ، ليس بشأن عدالة الحرب، ليس
بشأن عدالة موته المؤكَّد على خلفية حياة معظم
الآخرين. ولوجه الحقيقة، ينبغي القول إنه لم يكن لديه متّسع من الوقت
لشكٍّ جدليٍّ كهذا، لم يكن موضع الشك، سوى مسألة التنفيذ
الفاشل للمشهد

(من مجموعة «الجسد وحده يذكر» - ١٩٨٥)

في بلاد غريبة، في عتمة كثيفة

في بلاد غريبة، في عتمة كثيفة، صادف
ان بلغتُ مكانًا مررت به ذات مرة، ربّما
قبل خمسة عشر عامًا. لا أعرف اسمه، وآنذاك أيضًا
لم أسأل. شاحنة
اقلّتني حتى مدخل
الغابة. في نهاية الشارع توجد قرية،
هذا ما وعد به السائق الطيّب بلغة
الإشارات. انتظرتُ حتى اختفى
ظلّي، أخذتُ نفسًا عميقًا، تجرّعتُ
ليلةً حتى النجوم في نهاية العتمة، غطستُ
في الصمت الصرصاريّ، كي لا أكون للحظة
أيّ شيء سوى هذا الليل المذيب. ومضيت

مشيتُ ساعةً
إلى أن تعرفتُ على البيت الأبيض داخل الغابة
وكما كان قبل أعوام جلستُ
على مبعدة منه لأنظر إلى النور القادم
من النافذة. لم أدخل آنذاك
ظننتُ أنهم سيحضّون عليّ كلبًا أو أنهم
سيوجهون إليّ الضربات الكهربائية أو الشرطة.
في نهاية المطاف فقد كنتُ موقد
ثورة خاصة، ممتلئًا بالأمل، وكسلاً
حلوًا، خفيفًا مثل «فانيلا»
ممزّقة وكان لساني مفعمًا بالشتائم لكن
إزاء هذا الجمال الباهر جلستُ آنذاك

مُقسماً أن أتذكَّر، دون اسم، أو
اسم شخصي، إشارة، وصف، خريطة، تخطيط
وقد فشلتُ، طبعًا

الآن، في قاع الليل الضخم
يجلس شخص في سن الكهولة وينفعل
مثل صبيّ قذف زجاجة مغلقة إلى الأمواج
ثم عثر عليها في عُرض البحر. يجلس الرجل متعجبًا
ومحاولاً أن يغترف من أعماق ذاته أو أن يختزن
هناك، هذا الجمال الكامل، دون معلومة واحدة،
دون رمز، دون تدخُّل كلمات للوساطة،
بين ذاكرته — التي تصارع كي تتذكّر كل شيء، وبين
الجمال: شبيه البياض في أعماق الليل

عبر النافذة، إنسياب صوتَ النساء، غامرًا جذابًا،
قويًا، كالدّم. هذه الأغنية وهذه الأصوات
كنت قد سمعتُها أيضًا. لن أدخل إلى هناك، حتى للسؤال
عن إسم المؤلف، لن أنضم إلى هذا الدفء، لن أجتاز
خط النور، من المكان الذي لستُ فيه سوى شاهد.
أجلسُ مثل طُحلبة في الظلام، أنهض، أمضي، لا أنتظر
حتى تتوقف الأغنية، حتى ينطفئ النور، حتى يغرق
البياض في أعماق الليل المفترس. قد أتمكّن الآن من
التذكُّر، قد أستطيع الحفاظ على الألم الدقيق، والحياة في ضوء
النهار، والتوق للتنازل
عن تجاوز الحدود، الذي هو حياتنا

(من مجموعة «قصائد من الأغوار الحديدية» — ١٩٩٠)

حدود النور

بيتي هو المكان الذي عُدتُ إليه
للنوم أكثر المرّات. والمرأة التي ضاجعتُها
أكثر المرّات هي زوجتي. والمدينة التي
لم أنجح في الهرب منها هي
مدينتي، والبلاد التي يدفعون لي فيها بدل
بطالة، هي وطني، والنساء اللواتي
ضاجعتهنّ ويراسلنني هنّ صديقاتي،
وبلادهنّ هي إمكانيات معيّنة للهجرة، وفيما عدا
ذلك يبدأ الظلام،
ولا أنوي الذهاب إلى هناك

(من مجموعة «قصائد من الأغوار الحديدية» - ١٩٩٠)

آخر الأيام

آخر الأيام ليل
خطاكَ ثقيلةٌ كالوحل

آخر الأيام ليل
ينظر إليك يتربّص بك

آخر الأيام ليل
ينتظرك ليأخذك

آخر الأيام ليل
ينضو عنه عباءته

آخر الأيام ليل
أصرخ (لن يسمعك أحد)
أطلب الرحمة (لن يفهمك أحد)

في مكان ما يغرق شخص ما
في ليل آخر الأيام

شخص ما يتجوّل ويسأل
وكان شخص ما آخر

سيقول شخص ما إنه لم يكن هناك
شخص ما آخر
حتى إنه لا يقول .

(من مجموعة «قصائد من الأغوار الحديدية» - ١٩٩٠)

جنازة شفّافة

جنازة شفّافة وميّت
يستوي على العرش شفّافًا في جنازة
شفّافة، ومشيّعون شفّافون
دون دموع في الجنازة الشفّافة
صادف حضورهم شفّافين في هذه الشفّافيّة
دون انتباه فقط، ولعلّه لم يمرّ من هنا
ميت آخر شفّاف، أو من غير هذا المكان .
جنازة شفّافة في جنازة شفّافة، لا يرون
يمشون مع الموت
لا يرون .

وإذا كان قد مرّ، فقد نسينا
إنه مجرّد انكسار النور
في مساء بارد ماطر ورائحة
خفيفة نفّاثة رائحة
ميّتة، عادت من تيه
الذاكرة الجويّة
ميْت شفّاف والأسى
صافٍ أو مصفّى وجيهٌ
صافية من سمّ الأسى
والأسى ملتصقٌ مثل ظلٍّ شفّاف
والموت ملتصقٌ لا يغادر

(من مجموعة «قصائد من الأغوار الجديدة» – ١٩٩٠)

قصيدة بلا كلمة ختامية

ليات مُسترقُ النظر، ليرانا
صورة.

من أعماق الجسد فاضت سعادة
موفوتة لكن الحنجرة غدت مشنوقة
بالقرف. إزاء ذلك، فقد أقلعتْ
المخيّلة إلى أماكن لا كذب فيها ولا حقيقة.

أمتعني أيضًا أن أراكِ
في الشبكة، مصطادة، مفرفرة
استعرتْ شهوتي، شهوتي ضدُّك.
لماذا طلبتِ أكثر من مُجمل الأشياء التي

في الغرفة ولماذا نعتني بالبهيمة

وأنا بالذات كدتُ أتخلّص من
عذاباتي ؛ حيوان مُصطاد أنا
في غرفتي هذه، آتي بواحدة
مثلك، أرمي بك، مرميًا،
وحيدًا، هاديًا. فليأت مُسترقٌ للنظر،
ولكن..

(من مجموعة «قصائد من الأغوار الجديدة» – ١٩٩٠)

ذكرى ثلاثة موتى

«عوديد»، من أورشليم، الذي كان معي في الجيش
وقتل في معركة في الغور، عشية رأس السنة العبرية (ت ش خ ح)
أو (ت ش خ ط)، تتضاءل ذكراه شيئًا فشيئًا، إلاّ من
الصورة التي احتفظ بها خوف النسيان
ومنظر أبيه المجهش بالبكاء أمواجًا أمواجًا بجوار
القبر، كل عام في يوم الذكرى، حتى كففنا عن
القدوم، ولن أنساه، وكذلك «أماتسيا» من المستوطنة، الذي قُتل في
الجيش،
في العام ١٩٨٢، إبن خالتك الجميل كملاك، والذي عرفته من
الصورة بجوار جهاز التلفزيون عند أمك وعند جدتك
وعند جميع الأخوال في «بيت شيمش»، والذي أعرفه من نُكل
أمه الذي لم يهدأ طيلة أعوام طويلة، وكذلك «لينا»
من نابلس، التي قُتلت في العام ١٩٧٦ وهي هاربة من الجنود،
وأُطلق عليها الرصاص بجوار باب البيت، أذكرها، رغم أنني لم أكن
هناك، ولم أرَ ولا أعرف المكان، ولا أعرف

والديها أو جيرانها، ولا أعرف طريقة الندب عندهم،
إلاّ أنني سجّلت التفاصيل آنذاك، كي لا أفقد
الوصول إلى الأموات ولا يموتُ فيَّ الوصول إلى الأحياء فكلُّ
من يتذكّرُ نفسًا واحدةً خارج ذاته،
يتذكّرُ الحياة

(من مجموعة «قصائد من الأغوار الحديدية» - ١٩٩٠)

أورشليم، شتاء ٨٨

لا تتوفر لديّ كلمات طيّبة عن أورشليم، دون مشاهد
سيّئة (والعكس بالعكس) : مدينة جميلة وناس
طيّبو القلوب، لكنني في أورشليم، لا أعدو كوني سائحًا، وأخفُّ ليلاً
للنوم في منزلي ذي الشبابيك المغمضة،
لكن رجل الـ «شين بيت» «ر. زليف» عشيّة مساء جميل إلى هذا
الحدّ، حيث يكتسب الجوّ لون لحظة واحدة
أخيرة، يتنزّه مع ابنته، ابنة الثالثة، بعد
العمل، جلس إلى جانبي في المرحلتين السابعة والثامنة،
تصوّرنا معًا في الكيبوتس، متخفّيين في زيّ النساء، يقول
لي مرحبًا يا قلبي. يسألني عمّا أفعله هنا في أورشليم.
في النهار يعمل هو، من أجل معيشتهم، في ساحة المسكوبيّة
أما أنا فلستُ حياديًا، أنا أقول لسائق التكسي
العربي : لا أخجَل بوزير الأمن.
تمامًا مثلما لا تخجل به أنت،
لكن، في منتصف العبارة، يلصق حرس الحدود ثلاثة
فتيان إلى السور، وتتحوّل الكلمات إلى قشّ، وأنا أخجل بالفعل،
ولا أتراجع عمّا قلته له،
حتى إنني أكرر : لا أخجل بوزير الأمن بمثل ما لا تخجل أنت، ولا أعلم

ما هو اكثر حقيقة، الكلمات أم المشهد أم كل ما أراه الآن قبل الغروب في
مدينة لونها
كلون النار المزرورقة، في مدخل مغارة اكتشفها الرعاة، وسرعان ما يبتلعها
ظلُّ الموت، الطالع من الشرق والجنوب والشمال
وكيف تتاح الحياة في أورشليم دون الحياة في
أورشليم؟ وكيف يجوز الكلام عن الظلم دون
العمل ضدّه حقًا؟ بيد انني اهجسُ في منزلي مغمض
الشبابيك، لعلّ الكلمات، مع ذلك، اقوى من المشهد البشع، وكيف
سنشتاق إلى ما لن نراه ثانية أبدًا؟ (والمعنى،
كيف نبني أورشليم من جديد، بدون كلمات؟)

(من مجموعة «قصائد من الأغوار الحديدية» - ١٩٩٠)

خوف، شجاعة

جديرٌ بالاستحسان ان تقود السيارة بسرعة في الظلام العميق،
ان تتملّص، ان تجدّف، وما من صديق لك سوى نور
السّاعات، جدير جدًا بالاستحسان، ان تخاف، ثمة عملاق يطاردك،
يضع كفَّ يده الضخمة على السيارة، عليك بداخلها. تملّص
في انحناءات الطريق، المضاءة بضربة البرق، أغرق قريةً بالنور البارد،
وشاهد قريةً، اغرق بالضوء البارد شاطئًا،
وشاهد شاطئًا، شاهد حيوانًا شريرًا، الرؤية جيّدة كالمخمل،
كخدٍّ ناعم مناسب لصفعة هائلة، كإصغاءة
حذرة نشطة، مترمتة، لا تتوقّف.

لدى التوقّف ستسقط الأرض، يهوي العملاق المطارِد
مثل بالون مهترئ، تعتكر اضواء القرية، والبشر ليسوا إلاّ ظلالاً. البشر هم
عيون تبحث عن الرحمة، الطعام. صفير الطائر الليليّ هو قرقرة

أمعاء، عواء الذئب يقطن مع الجدي مثل الكلب. والبحر، بآلاف تماسيحه
ذوات الأنياب البيضاء، يتسلّق ليلعق جيفة الشارع الطويلة، الأفعى
الباردة،
ويتراجعُ. غاز السماء والقبر الترابيّ الدافئ، وصيّادون يدفعون القارب
الخشبيّ إلى داخل الفرن، إلى داخل فولاذ الماء، يتكلمون بهدوء، يدخّنون
بأصابع مبتلّة، يقدّرون مسار الرياح، التيارات البحرية، أفواج السمك،
وتنقّلات الرخويّات، وأسعار الملح. تاجر الأسماك نائم، ينتظر غنيمته.
سافِرْ، سافِرْ، طِرْ.

(من مجموعة «ليلة في فندق غريب» – ١٩٩٢)

[أنا إيتسيك]

[ليلة ماطرة، سرنا في شوارع مدينة محتلة،
في حظر التجوّل. في المقدمة رجل اسمه شين بيت والمسؤول عن القائد
المسؤول عنّا المسؤولين عن المخبر الملتفّ
ببطّانية، وثقبان لعينيه (سنحيا،
سنحيا إلى الأبد لأن ملاك الموت في قبضتنا)، لكن الصوت هو
دائمًا صوت يعقوب: هنا صوت المنظّمة
اليهوديّة المقاتلة، من أنت؟ أنا مردخاي
أنيليفتش، ومن أنت؟ أنا مردخاي أنيليفتش،
ومن أنت؟ أنا مردخاي أنيليفتش](*)

(*) الكلام للصحافة، وهو كلام الجيش، وهي ممتلئة كما نعلم بالواجب /
الحب: نحن وحيدون جدًا هنا ومن حولنا عشرات ملايين العرب ونحن
مجرد وحدة واحدة مسلّحة بالبنادق. (ليأت الأمريكيون
كي يأخذوا النفط، سنكون حراسًا في سيارة تندر مسافرة / مسرعة،
من أرض الآباء والأجداد حتى الخليج).

(من مجموعة «ليلة في فندق غريب» – ١٩٩٢)

حُبُّ البلاد

اوَلا يوجد في هذه البلاد أي شيء جميل؟ أنتَ تسألني
وأنا أجيب: في حيفا، على منحدر الكرمل تقطن واحدة
يدعونها باعيل (أظنّ ان صديقها إسمه ميخائيل،
أو سهيل) على القضبان الحديدية في الشبكة التي تظلّل فراشها، تلتفّ
دالية كثيفة. طيلة الربيع تطوّر هناك الحصرم، وفي الصيف المنصرم (على
سبيل المثال)
كان هناك داخل الغرفة تمامًا، عنقودا عنبٍ ثقيلان لوفرة
العصير. في الصباح تلهّفتْ حولهما خمس نحلات ذهبيّات غير
ضارّات في النور الدافئ، وفيما بعد الظهر برّدت العنقودين ريح
قادمة من البحر. عنقودا عنب أحمران، في النهارات المعتمة والليالي
الصافية المتألقة. وفي كل مكان أمضي إليه، لا يهم ما
أسمع أو أقول، ما أرى وأحكي، ما أجيب
وما أسأل، أستطيع أن أراهما على نافذة باعيل
المشبّكة، العنقودين الملتهبين على سفح الكرمل

(من مجموعة «ليلة في فندق غريب» – ١٩٩٢)

لوحة ليلية

ترافقني أنفاسك مثل دليل
في البحر لن أوقظك، ماذا
أقول لك؟ أنني ثانية لا أستطيع النوم، أنني
قلق على مصدر الرزق، أنني كتبتُ رواية
كبيرة، لكن الصمت الكسول يغطيها،
وان الادب التافة يغطّي عليها، وأنني دُفنت
في الحياة، وأنني أدفنك معي؟ بيد أنني

أستلقي بهدوء داخل تلك
الأنفاس، أزهار عتمتي؟ من الأمور المكتوبة:
حين يكون الإنسان نائمًا، فتحة روح تدفئ
الجسد، فلا يصاب بالبرد ويموت. وهكذا فإنني
أنظر إليك وما من كلمات لحبّي. أنتِ من
خارجي، لا، لستِ جزءًا من حياتي (وإلاّ فما كنت
لأنظر إليك نائمةً، شاكرًا لك
أنك هنا، أليس كذلك) أنت مكان للمستقبل، الذي أستطيع فيه أن
أرتاح يومًا واحدًا، بهدوء، وأن أقول لك خذيني من
هنا، بمثل ما تحملين الولد مساءً، في
المنشفة، من حوض الحمّام إلى سريره، وهو
يضحك بسعادة بارزةٍ هكذا. يتذكّر إبننا أمّه،
وضمّتك الدافئة حتى يومه الأخير. أمُّ
ولدي، أمّ جميع الأمهات، الحبّ المقدّس في
المنشفة، في المشط، وفي قُبلة
تصبح على خير. ومكتوب عن الروح: «حين يكون المرء
نائمًا، فإنها تصعد، وتمتاح له الحياة من الأعالي». وأنتِ
الضلع الروح لي. لا خارج لي
سواك. الإنسان خُلق من التراب، والتراب
لا يفسد أبدًا.

(من مجموعة «كالعدم» - ١٩٩٩)

شاطئ

جنون الظمأ .
على شاطئ البحر بركع أبيض
الصحراء تشرب
حتى من البحر
(من مجموعة «كالعدم» - ١٩٩٩)

لغة أُمّي

وطني هو لغة أُمّي
والدتي ، جسدها اللدن ، صوتها
العذب ، أسماءُ التحبُّب وصوت
قبلتها باقية معي ، عشرون
عاماً من الحجر على قبرها(*) لم
تمحُ شوقها إليّ .
لو كان بمقدوري فقط ، أن أحضنكِ
دون كلمات ، مع حبيبتي
وابني وطفولتي (وصرخة
المعذّب عبر الجريدة)
القصيدة هي نزع ثقة من
الذاكرة ، أنا خائن
أكتب قصائد خيانة ، خائن
أيضاً للحلول الوسطى والمصالحة مع
كلب اللغة .
ليلة ثالثة بلا نوم . حصل المعذّب
على إذن بالنوم ، وبالبكاء بلغة

أمُه . والمعذّب يدوّن تلخيصًا بلغة
أمّي، شعبي، ما له ولي . أنا أكتب
قصائد الخيانة، مُحتميًا بظلّ الكلب
هوذا، لا يسهو ولا يغفي سلطان
اللغة .

(*) وضع حجر على قبر الفقيد في ذكرى رحيله - عادة يهودية من التقاليد الدينية .

(من مجموعة «كالعدم» - ١٩٩٩)

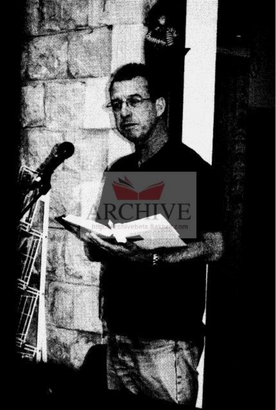
عن الحقيقة

كتب النبيُّ الفاشيُّ أوري تسفي :
«ياه! أحببتُ هذا الشعب
وغطّيتُ بالحبِّ جرائمه»
(وهذا يعني : يا باي، قتلوني)
أمّا أنتَ يا بُنيّ، فلا تصدِّق سوى الحقيقة :
دمُ المعذّب على طرف إصبعه الموقّعة،
ريشةٌ على شفة الميت . أغنيةٌ لأمّي
(أمي الغالية عليّ، الغالية)
إقرأ نعيق الغراب، وابتهج لنقيق الضفدع،
(لا تكن مجرمًا، لا مستعربًا ولا رجل «شين بيت»)

(من مجموعة «كالعدم» - ١٩٩٩)

من العبرية : «مشارف»

راجع الترجمة : سميح القاسم



حنان حيفر

إسحق لاؤور: « .. وإبنة الشِّعر، سنغتصبها »

يمكن تعريف شعر إسحق لاؤور (ولد في پرديس حنّه في ١٩٤٨)، أحد الكتّاب المركزيين في الأدب والشعر الإسرائيليّيْن الراهنيْن، بانه شعر إنساني لكنه ليس إنسانويًا (بمعنى Humanistic) . فهو شعر يكشف عن رهافة حسّ عالية تجاه المعاناة الانسانية بحد ذاتها، والمعاناة الفلسطينية خاصة . ولكن الآخر في القصائد، وقد يكون الحبيبة أيضًا، ليس ذلك الذي يُتضامن معه بشكل انسانوي مجرّد شموليّ وكونيّ . بل إن الآخر، سواء كان فلسطينيًا أو امرأة حبيبة، هو جسد غريب نملك توقًا إلى الاقتراب منه، والتعاطي معه هو تعاط من لحم ودم، خاص وعيني :

١

وأتمدّد بحذر في فراشنا
ضيفًا عندك
ينضمُّ رويدًا رويدًا لإيقاع أنفاسك هذا
يا حبيبتي
يا امرأة من لحم
لي
رحم
لي
عبق
لي

(القصيدة ٥)

: إسحق لاؤور، ايار ٢٠٠٢ / عدسة : سهام داوود

العلاقة بين الرجل والمرأة هي بالاساس علاقة جنس، إذ يجري اختزال الإيروسية إلى تمثيل حاد دون تنميق ولا تزويق:

•

هل تذكرين كيف درسنا للامتحان
وبعد ذلك مباشرة إلى الفراش في رمات جان؟

•

(القصيدة ٢١)

•

عيناها خاويتان أو حزينتان
إنها غير مغرمة بأحد منهم على الإطلاق
إنها تضاجع الطبّال فحسب
(أو أنها تضاجعهم جميعًا، أو لا أحد أبدًا،
أو أحيانًا، ذلك الذي يبقى معها وحده،
بالصدفة)

•

(قصيدة: حُبّة الزوك)

•

أمتعني أيضًا أن أراك
في الشبكة، مُصطادة، مفرفرة
استعرتُ شهوتي، شهوتي ضدّك.
لماذا طلبت أكثر من مُجمل الأشياء التي
في الغرفة ولماذا نعتّني بالبهيمة

(قصيدة: قصيدة بلا كلمة ختامية)

بدلاً من الحيّز الفارغ المجرّد للروح الإنسانوية، يقدّم لأوور الجسد القادر على المعاناة والاشتياق:

*

والجسد وحده يذكر القليل الذي يُذكر
يشتاق إلى الراحة المهشَّمة . الجسد الجسد
مثل سمكة على شاطئ البحر في الرمل عمّا قريب
لن يتمكّن بعد أمّا الآن فهذا المتخلّف
ما زال يرتعش . أعمق الكلام عنده هو
الارتعاش . الارتعاش

*

(قصيدة : الجسد وحده يذكر)

الكلام الانساني يُترجم الى حركة جسدية من الفرفرة . ولهذا فإن الروح تُهزم بايدي الجسد :

*

كيانانا ينفصلان للحظة في مجرى تحوّل رهيب تُثبتُ فيه كيانًا واحدًا لدرجة
الموت البطيء لأجزاء من نفسيهما .

*

(قصيدة : وصفات للنوم)

هذا الموقف يجد تجسيداً له في موقف الإحتجاج الذي يتخذه لاؤور على شعر سابقيه في الشعر الاسرائيلي ، مثل شعر نتان زاخ الذي يتميّز بالانسانوية الكونية . وهذا ما يكتبه لاؤور في ردّه على مقطع معروف لزاخ :

*

كنتُ عصفوراً فائق الجمال
أمّا الآن
فما أنا سوى قط أليف متخم
وغبيّ . .

*

(القصيدة ٩)

إن احتجاج لاؤور موجه ضد تقاليد الشعر الغربي وضد تلك الهالة الإنسانوية التي تظلله :

،

عمّا قريب عمّا

قريب تصمت عروس الإلهام تُغلق

في نهاية المطاف فمها المثير للأعصاب

(. . .)

وسنغتصب إبنة الشِعر

،

(القصيدة ٤٥)

يجري استيعاب الشعر كإضافة هامشية للواقع الأخلاقي . فالشعر كظاهرة إنسانوية هو عديم الحيلة مقابل الواقع الذي «قُتلت فيه بالرصاص ، لينا حسن نابلسي ابنة السابعة عشرة من نابلس» ، لذلك قال :

،

هذه القصيدة [عنها] لا مبرر لكتابتها

ما يحتاجه الأولاد من صفّ لينا

ليس قصيدة .

،

(القصيدة ٤٦)

الموت الخاص أيضاً يُعرض منفصلاً عن فعل القصيدة – الثانوي قياسًا به :

،

في نهاية هذه القصيدة يمكن للموت أيضاً أن ينتظر .

يجدر بي الموت لا وحيداً فحسب ، بل بصمت ، أيضاً

بدون كلمات .

،

(قصيدة : انتظار)

لدى لاؤور قدرة نادرة على الحداد أيضاً، مثلاً في القصيدة التي كتبها عن موت أمه حين كان يتعقب الألم بسخرية، بواسطة المفاهيم الاجتماعية:

«

ولا أقدّم لنفسي أي تقرير سوى وصف حيّ،

طفولتي، انتفاء الموت، وتعبك فيما بعد،

ومعاناتك، وكراهيتي الطبقيّة الحلوة، وأحلام الانتقام الماركسية

»

(قصيدة: مرثاة)

بدوره، فإن الموقف السياسي لشعره يتعاطى مع الدم ومع الجسد الميّت دون تفخيمه أو الزعيق بصرخته. إنه موقف حاد يتمسّك على الدوام تقريبًا بالجسد كاثر للرفض وعدم المشاركة في الحرب القومية:

«

أخي الصغير الباهر

قبل أن تذهب للحرب القادمة فكّر

بالحرب السابقة، أو فلأخبرك أنا

كيف اقتلع حذاك لأمك

كل أسنانه كيلا يذهب

إلى حربهم. أخي الصغير الباهر

لا تذهب الى حربهم

»

(قصيدة: شرُّير، ماذا يقول)

وهكذا فعبر محاكاة هزلية لأغنية قومية بقلم إيهود منور («أخي الصغير يهودا») يخرج إسحق لاؤور ضد الاجماع القومي من خلال دحضه الربط المعهود بين الصهيونية والإنسانية. تجسيده الحازم لهذا الموقف عثر عنه لاؤور خلال حرب لبنان حين وصف في «أنشودة عن الجندي الغبيّ» (بواسطة التراسل مع برتولد بريخت) الجندي الاسرائيلي المقتول في لبنان كضحية مجانيّة لغباله الشخصي، وليس كما يمكن أن نتوقع من نص إنساني يطلق صرخة الجندي مقابل الدولة التي أرسلته للحرب. لاؤور يهاجم الجندي

المقتول نفسه لأنه لم يرفض المشاركة في الحرب ومات فيها بشكل حقير دون أية هالة من البطولة :

•

في الحرب الأخيرة التي سافر فيها الجيش من الجنوب المكتظ
إلى الشمال المستنجد بمعسكرات جديدة
قُتل من رصاصة واحدة في الرأس جنديٌ ما غبيٌ،
كان ينتظر هذه الحرب بلهفة
وهكذا، فالجيش الذي أرسله هو أيضاً الجيش
الذي دفنه وتَحمَّل معظم النتائج .

•

بالأسلوب نفسه يكتب عن نفسه ويعترف بأنه ساهم في فعل الاحتلال بأكثر تجسيداته انحطاطاً :

•

ليلة ماطرة، سرنا في شوارع مدينة محتلة
في حظر التجوّل . في المقدمة رجل الدورية يتبعه المسؤول عن القائد
المسؤول عنا المسؤولون عن الخبز الملفّ
ببطانية، وثقبان لعينيه

•

(قصيدة : « أنا اينسيك »)

في هذا الوضع الذليل نفسه يُسمع صوت مردخاي أنليفيتش، قائد تمرد غيتو وارسو، الذي يتصرف مكتشوه اليهود بالشكل الذي يتصرفون به مع الشعب الفلسطيني .

ولكن إلى جانب الكتابة الحادّة، وخاصة تلك السياسية، ففي شعر لاؤور صوت آخر، شاعري، هادئ وناعم :

•

في بلاد غريبة، في عتمة كثيفة، صادف
ان بلغتُ مكاناً مررت به ذات مرة، ربّما
قبل خمسة عشر عاماً . لا أعرف اسمه، وآنذاك أيضاً

لم أسأل.

(...)

قد الممكن الآن من

التذكُّر، قد أستطيع الحفاظ على الألم الدقيق، والحياة في ضوء

النهار، والتوق للتنازل

عن تجاوز الحدود، الذي هو حياتنا

»

(قصيدة: في بلاد غريبة، في عتمة كثيفة)

مع ذلك، ففي أكثر لحظات الحب نعومة يرتفع أيضاً ذلك السور مع الآخر المعشوق:

«

أنظر إليك وما من كلمات لحبّي. أنتِ من

خارجي، لا، لستِ جزءاً من حياتي (وإلاّ فما كنتُ

لأنظر إليكِ نائمةً، شاكراً لكِ

أنكِ هنا، أليس كذلك؟)

»

(قصيدة: لوحة ليليّة)

في «لغة أمي»، وهي قصيدة لاحقة ظهرت في ديوان «كالعدم» (١٩٩٩)، يمزج لاؤور نبرته الشعرية بكتابته السياسية. لغة أمه هي وطنه لكنها تُعرض فوراً بواسطة الجسد:

جسدها اللدن، صوتها العذب،

لكن الأمر الأساس هو التأمّل في فعل كتابة القصيدة الذي يجري باللغة العبرية، التي هي وطن الشاعر الذي يقشعرّ مما يُمارَس بهذه اللغة:

والمعذَّب يدوّن تلخيصاً بلغة أمّي

لذلك فإن كتابته الخاصة، كشاعر عبري يرفض تلك الممارسة باللغة العبرية، هي نوع من خيانة العبرية.

وبدلاً من اختيار الاستجابة إلى أمر أخلاقي إنسانوي يطالب إما بصرخة مدوّية أو بصمت

ساكن إزاء الواقع الفظيع، فإن لاؤور يكتب :

أنا خائن، اكتب قصائد خيانة

مرة أخرى، يعزل لاؤور فعل الشعر، ينتقده، ولكنه لا يقوم بأي حال من الأحوال بجعله فعلاً زائداً. بل يواصل عبر كتابته تجسيد التوتر غير المحلول بين الالتزام السياسي والروحي بكتابة الشعر وبين الهوة ما بين كتابة الشعر وبين الواقع الأخلاقي الذي يدينه.

من العبرية : «مشارف»

باحث وناقد إسرائيلي، محاضر بدرجة بروفيسور في موضوع الأدب العبري في الجامعة العبرية بالقدس

قال الشاعر: إعلم يا بنيّ أني أتلفتُ صوري بالبزّة العسكرية

أقوى الصور في ذاكرتي عن الشاعر والكاتب الإسرائيلي إسحق لاؤور هي صورة على خلفية اختلط فيها المطر بالتراب. ففي عصر يوم شتوي ماطر، بعد مسير طال عدة كيلومترات في تربة موحلة، وقفت قربه بين كثيرين وهو يشاركهم مشهد تنظيف الحذاء من الوحل. صورة جماعية لحوالي مئتي امرأة ورجل من اعمار مختلفة، كانوا منهمكين كلّ بوحله. يومها عادوا من مظاهرة شملت صدامًا مع جنود الجيش الاسرائيلي في موقع قريب من مدينة طولكرم الفلسطينية، صادره جهاز الاحتلال قبل ان يزرع فيه لاحقًا جزءًا من جداره / النصب الابشع لسيطرته بالبنادق.

لا أدري إن كان ما ظلّ فيّ من قراءة قصائد الشاعر في آخر كتبه «مدينة الحوت» («هكيبوتس همئوحاد»، تل أبيب ٢٠٠٤) هو ما استحضر تلك الذكرى السياسية جدًا عنه. فهو كتاب يعلمك مسبقًا انه يمتد شعرًا، زمنًا، وربّما أيضًا حزنًا، على مدى السنوات ٢٠٠٠-٢٠٠٤، سنوات صارخة المضمون حين تختزل إلى السياق الفلسطيني - الاسرائيلي. أما حين تتحوّل إلى مادة الشعر التي قاربها لاؤور، صاغها، فكّكها، تأمّلها وسكبها في قصائده، فإنها تتركك متسائلاً: كيف كنت سأتعاطى معها لو كنت خارج هذا الزمان والمكان المحدّدين للكتاب؟ فلو كنت متحررًا من لحسف العيش اليومي داخل «منظوري عمانوئيل كانت» بكل راهنيّتهما هنا لربّما صرتُ قادرًا على النظر من بعيد، «من هناك» زمنيًا ومكانيًا. لربّما تمكّنت منذ القراءة الأولى أن أرى الألغام الخطيرة عن بعد، وليس أن أجد نفسي عالقًا بينها، فأروح أقرأ وأعيد القراءة علّني أصل إلى عتبة تعيد إليّ المُراد البسيط والعميق معًا من القصيدة: المتعة، متعة العقل، تلك المتعة النادرة الصعبة الحيازة التي كثيرًا ما تكون بثمن قاسٍ: ملامسة مأساة الإنسان فيك.

(أكاد أتحدث بلغة «السوق الحرة» التبادلية: المتعة بثمنها.. ولكن لعلّ الخنق العابر للقارات والشعوب بمادة ومفهوم الاستهلاك والـ خُذ وهات، تجعل الشعر حاجة ماسّة أكثر

من أي وقت مضى. فهو لا يعيد إلينا العفوية المفقودة باضطراد فحسب، بل يرتّب من جديد علاقات التبادل بين البشر ويجعل كفّ اللغة يلاطم مخرز الدولار وكل العملات الصعبة).

في قصائد لاؤور هناك شخوص، أماكن، حوارات، تساؤلات وحتى معطيات وحيثيات شديدة الملامسة لواقعيتها. ففي القصيدة بعنوان «وطننا» التي تدور في شمال إيطاليا أكاد أتخيّل وجه ذلك الاسرائيلي الذي يقول إنه قطع اشتراكه في صحيفة «هآرتس» بسبب: «هذين، لا أذكر اسميهما، اللذين كتبا ما كتباه عن العرب».

لقد رأيت في أبيات القصيدة هذا الإسرائيلي الذي ألتقيه دائمًا، في الشارع، في الباص، على شاشة التلفزيون، وفي قاعة الدراسة الجامعية. أتخيّل حتى ملافظ الحروف لديه وهو يستهجن «هذين، لا أذكر اسميهما»، أي الصحفيين عميره هس وجدعون ليفي، اللذين خانا سرب إعلاميي السلطة الاسرائيلية، واختارا التحليق بعيدًا عن الـ «نحن» الصّلد. خيانتهما هي نفس الخيانة التي يهشّم لاؤور ما تمّ التعارف عليه بشأنها. فالخيانة في سياق رفض الاستعلاء الذي يتناسل منه العنف ممارسةً وقولاً، هو موقف احتجاجي بامتياز نقرأه في قصيدته «تسوية مرحلية»:

«فلأنقذ ولدي فقط. لا تكن سهلاً ولا
فظًا، ولا طيّارًا، فما يفعله مجرم في شهر يفعله
طيّار في غارة واحدة على مدينة يصرخ أطفالها خوفًا
لسنوات. في الحرب بين المحتلين والمتمرّدين كن يا بنيّ
مع الحونة، إصغ إلى صوت آبائك اليهود.»

لاؤور يصادر، متمرّدًا، مفهوم الخيانة القطيعي. فخيانة فعل القمع هي الموقف والملاذ. ولا يكتفي، بل إنه يشطب ذلك الاجماع السلطوي المقدّس الذي يشرعن أفعاله بيهوديته. كلا ليست هذه اليهودية، فالشاعر يملك قراءة أخرى لها، قراءة تنظّفها من أدلجتها القسرية التي جاءت لتخدم مشاريع السيطرة.

وهي الايديولوجيا التي يعبّر عنها في قصيدته «أتينا»:

«إذهبوا من هنا لهناك، ابنوا لنا
حصنًا، وكونوا بهذا جزءًا منّا».
لماذا هناك؟ لماذا ليس لديكم؟ أهذه
مستوطنة العقاب؟ «لم تقبلوا بالغيتو

فاقبلوا ضاحية نائية ومحصّنة، جسدكم
بعيد ربما، لكن روحكم معنا دومًا».
هكذا جئنا.»

هذا الحوار الذي تنقله القصيدة أو تنتقل على طرفيه، يتاشس على الإملاء. يقف فيه اليهودي في المدى الكوني. يقف كواحد من الشعوب وليس بوصفه النظام الاسرائيلي الذي صادر اليهودية ضمن مصادرته وطن الفلسطيني. صادرها تاريخًا دينًا حضارة ومأساة، ومسخها صهيونية. هنا، في هذه القصيدة، يأخذ الشاعر قارئه في إطلالة أوسع، أكثر حيادية وأمان تاريخيًا على ما يتفاعل بين الواقع وبين ظلّه أو صورته الشعرية في قصيدته.

من دون كثير من السرد يجري تفكيك منظومات النظام المفهومية، وعدّته التي يمارس السيطرة بواسطتها: «أرض الميعاد»، «أرض الآباء» و«أرض بلا شعب لشعب بلا أرض»، تتفكّك حين تعاد إلى سياقها الأوسع الكوني والانساني. ذلك السياق الذي لا يُصاغ بمفردات الايديولوجية التي تقص صورة الواقع بالحراب والبنادق وتعيد تركيبها بفظاظة وبلادة لخدمة مصالح أصحابها. بكلمات أوضح: يعيد الشاعر بهذا الحوار المفاجئ الخاطف والمشحون شعبه إلى التاريخ الانساني، إلى محطات أصرّ بناة إسرائيل على إقصائها من أجل كتابة تاريخ غائيّ يخدم المشروع. وحول فضاء القصيدة يتلبّد أشد ما يخيف السلطة الاسرائيلية بكافة نخبها: فكرة ارتباط مشروعها «الخاص» بالمشروع المؤسِّس: الاستعمار.

الشاعر لا ينحت موقفه بالمقولة السياسية الجافّة، بل يلامس عمق مأساة شعبه، كشعب جرى إقصاؤه مرتين: مرة إلى الغيتو داخل بلاد الغرب، ومرة إلى حصن خارجها – في خدمة مصالح الاقوياء. إنه ضحية مرتين، هناك في الغيتو وهنا في «الوطن» المحصّن ببنادق الصهيونية. (فلحم المدافع لا يزال بشريًا، مهما تعدّدت هوياته). هذه القراءة هي التي تجعل الشاعر قادرًا على نحت القصيدة من موادها الواقعية المعاشة، ولكن من غير الوقوع في فجاجة الشعار المباشر. وقد أشغلني هذا السؤال: ما هو شرط الشعر الذي لا يتألّف من مفردات وهواجس ترف التعالي على العالم، بل المنغمس حتى أذنيه في العالم، بحيث يكون شعرًا؟

إن التفاعل في أكثر قصائد الشاعر التقاطًا للشخوص الاعتيادية، والحوادث اليومية، بين ما يشبه التفجع «على كل هذا» والموقف الواضح منه، وبين كونيّة حالتها الانسانية، وفّر لي جوابًا غائمًا على السؤال السالف: الجدلية بين المنطوق وبين عمقه. (كالمتوقع: لم أتمكّن

من الإمساك بمعالم الإدعاء الواضح الذي يقول: هذا هو شرط الشعر! ربما لأن صياغة «الشرط» مستحيلة، أو لأن العثور على تلك الصياغة الشرطية سيصبح ذكرى التاريخ السنوي لنهاية الشعر).

ربما يجب إيراد الاشارة الاعتراضية التالية: من السهل تجنيد القصيدة في الصفوف السياسية. سيقال مثلاً: هذه قصيدة ضد الاحتلال، فلنسجلها إذًا مكسبًا في درب الحرب. ولكن أخطر ما قد تتعرّض له القصيدة هو إلباسها الزيّ العسكري وإخضاعها للتقسيمات والاصطفافات المتنوعة، سواء كانت عسكرية أو دبلوماسية أو غيرها. ما أقصده هو التحذير من اختزال القارئ للقصيدة، أية قصيدة، إلى مجرد «دليل» على الإدانة أو «بيان» للتشهير، بدلاً من التأمّل في عمقها الذي يلمس ويمسك ببعد خفيّ يكسبها شعريّتها. وهذا ما حضرني حين قرأت قصائد لاؤور. فأنا أعرف مواقف الشاعر التي أقرأها في مقالاته الواضحة التي ينشرها بالعبرية وألمسها في حضوره النشاط الاحتجاجي والمظاهرة والاعتصام، ولكن هل يُسمح باعتماد حكم أو معيار واحد على المقال وعلى القصيدة؟

لقد تساءلت في مطلع المقالة حول كيفية استيعابي أو تفاعلي مع هذه القصائد فيما لو كنت غريبًا عن مكانها وزمانها، خارج قلب ما تتعاطى معه. كان هذا بهدف الابتعاد عن إصدار أمر بالتجنيد العسكري لها، ففعل الاحتجاج والرفض والتمرّد الذي ينحته لاؤور شعرًا، هو فعل إنساني كوني، إنه يتفاعل مع «الآن هنا» حتى يقول ويلمس التجربة الانسانية مجرّدة من شخوصها المعيّنين وحيثياتها المحددة. (ماذا قال گابرييل گارسيا ماركيز.. كلّما ازددت محليّة صرت أكثر كونيّة). وهكذا بالضبط يصبح رفض القيام باحتلال شعب بأكمله، ليس فعلاً مدفوعا بالشفقة والرحمة، وهو دافع استعلائي في جذوره، بل إنه يأتي بدافع رفض القمع والتسلّط بوصفهما هكذا ومن منطلق التضامن الانساني العاري من كل زيّ أو هويّة. وهذا ما يجعل لاؤور مختلفًا عن مبدعين إسرائيليين ذاع صيتهم «اليساري» في الطول وفي العرض، دون الانتباه إلى أنهم يرتدون ثياب الضمير اليساري في نفس الجسد الذي تشهر يمينه البندقيّة. وهنا أتحدث عن كتّاب مثل عاموس عوز و أ.ب. يهوشوع. فالأخيران لا يزالان ينطقان من قلب حنجرة الإجماع الايديولوجي. لا يزالان متمترسين في خندق الـ «نحن» مقابل الـ «هم» ومترتعين على نصل عقلية الفصل. وحتّى ما يبديانه في العادة من مواقف رافضة لبعض موبقات نظام دولتهما، فإنه يظل رفضًا مشروطًا، يدفعه الخوف النفعي على «مصلحتنا». بمعنى ما (وأقولها بغير قليل من التطرّف) فإنهما يشرعنان حالة القمع الاسرائيلية عبر إضفاء رتوش

أخلاقوية من داخلها، والامتناع عن مواجهتها ربما لفداحة ثمن اليُتم الايديولوجي! إن هؤلاء يعيدون عن مفهوم خيانة السلطة التي يقترحها لاؤور موقفًا اخلاقيًا كونيًا إنسانيًا يتجاوز بل يدوس كافة أيديولوجيات الـ « نحن » الاستعلائية البغيضة.

لقد ارتجفت شفاهي واهتزّ حلقي بما يسبق الدمعة حين قرأت قصيدته « حب الحقيقة » وأورد ترجمتها بالكامل:

« بسبب حب الحقيقة، وهي جذر الذاكرة، احتفظ لك يا بنيّ
بأولى العابك، والسن التي سقطت، الجوهرة اللامعة
بذعرك من السن المترجرجة، وباسم القابلة
زميرا، التي أرتني إياك للمرة الأولى، وباسم
طبيب قسم الخدّج، د. بوعز، الذي أنقذ حياتك وحافظ عليها
كزهرة كحلية (وعلى حياة العديد من المواليد اليهود
والعرب)، وبتسجيل الفيديو من الأخبار وفيه الطفل محمّد الدرّة
من غزة وهو يستجدي حياته، قبل إطلاق الرصاص عليه في حضن والده الذي
يستجدي حياة ولده،
فيما الجنود غير قادرين على الانضباط، لأنه ممنوع في البيت قتل أطفال
بين ذراعيّ آبائهم، ولا في الدور إلى الطبيب، ولا في الباص المسافر على الشارع
مساءً، من السوق إلى المسكن، احتفظ لك به يا بنيّ، لتراه المرة تلو المرّة، من ذاكرة
طفولتك، من أجل الحقيقة، وهي جذر
الذاكرة، حيث التمييز بين الخير والشر، لتعرف ممن تخاف وبمن
ترأف ولمن تمد يداً ناعمة، حافظ على يدك لتظلّ ناعمة (واعلم،
اني أتلفت صوري بالبزّة العسكرية).

قال القنّاص (بشيء من خيبة الأمل)
ماذا سأفعل بعد الجيش؟ »

وصية والد لولده يوصيه خيرًا بولد قتله القنّاص وهو في حضن والده. والدان وولدان.

كاتب فلسطيني مقيم في حيفا



قصائد

المشبوه

الله ما أجمل الوطن في البطاقات البريدية
وما كان أجمله في أناشيد الطفولة.
سأعترف لكَ الآن كم أنا سلبي ومشبوه.
فالحقيقة هي أنني لا أرى، فعلاً،
إلاّ نصف الكوب الفارغ
بينما نظرتكَ القاسية
والهراوة التي يطقطق بها جلادُك على جزمته
منعتاني من القول
إن النصف الآخر من الكوب
فارغ أيضاً.
وأنا أُريد كوبًا لا ينقص قطرة واحدة.
كنتُ أردتُ تملّي الإيجابيات التي تتلألأ بها اليافطات
ولكن المُخبر الذي يتعقّبني
كان يتضايق من وقفاتي الطويلة.
والكلام في اليافطات كثير.
المسألة يا صديقي انه لا يحقُّ لكَ،
نعم لا يحقُّ لك،
مهما كنتَ جبّاراً
أن تتوقّع مني التغريد بعد هذا الصمت الطويل.
لا بدّ أن يأتي صوتي محشرجًا.

وأنتَ لا تسمح لي بالنحنحة .
لقد كنتُ، كاليهودي، أتحسّسُ جسدي كلّ صباح
لا تأكد من أنني لست امرأة .
ما الذي عليّ أن أتلمسه اليوم
لكي أتأكد من أنّني لست خائنًا
أو أنني مواطن صالح . .
للخيانة
لا تأكّد من أنني . .
أستيقظ .
اليوم استيقظت كما خُيّل إليّ،
وتحسّستُ رأسي
فاكتشفت أنني لا أريد
إلاّ أن أنام بطمأنينة،
أن أمشي دون خوف . .
أن أختلف قليلاً عن قطيعي،
فنحن متشابهون مثل الخيار المقطوف من الدفيئات،
مثل فراريج المداجن . .
حتّى أن الدجاجة لم تعد تقوقئ بعد أن تبيض .
والديك لم يعد يصيح ليوقظ أو ليستيقظ .
حتّى الفجر أيقظناه ليغنّي
فصاح : يا ليل .

الوحيد

مقتنا مليون مناضل
مقتنا مليون فدائي
كلُّهم مستعدون للفداء وللموت في سبيل الوطن
كلُّهم متراصّون كالبنيان المرصوص.
كلُّهم متشابكون كضفيرة
كلُّهم سائرون في المسيرة
كلُّهم ينهزمون دون آلام أو خزي.
يا لها من أمّة مضجرة. ليس فيها خائن واحد.
لهذا يا سيّدي اشتهيتُ أن أكون خائناً.
حين كنتُ أستيقظ كان إبني يسألني:
أين ذهب هذا العتم كلّه؟
ويسألني: ما معنى اليُتم؟
إنه يستيقظ الآن عند الفجر مذعوراً
ليسألني: هل جاؤوا؟
أو ليتلمّسني
ويعود إلى النوم
وهو يتنهّد.
أنا أيضاً.. أتلمّسه
وأبكي.

رسالة إلى مغترب

الأمن عندنا مستتب
لا إزعاج أبداً
لا سكارى يخرجون صاخبين من الحانات
ولا إقلاق لراحة المترفين
الذين ينامون حتى الظُّهر
حتّى الباعة الجوّالون لا يرفعون أصواتهم.
الجميع يعرفون المتوفّر والأسعار
من النشرة الرسميّة،
ومن كلام الجيران الهامس.
لا أحد يُغنّي في الشوارع
لا امرأة تخاف أن يتورّط زوجها مع امرأة أخرى.
الجميع يخافون من الشُّرطة الأخلاقية
ومن الإيدز
(نحن متحضرون، ونصاب بالإيدز مثل أرقى شعوب الأرض)
لا امرأة تتعرّض لخطر نظرة إعجاب بها في الشارع
لذا فهي تقدّر الظروف الماديّة الصعبة لزوجها
فلا تشتري موادّ التجميل
(ولكي لا تُساعد على التهريب أيضاً).
الأمن مستتبٌ.
العاطلون عن العمل
يعرفون أنّهم عاطلون
ولذا لا يتسكّعون في الشوارع.
والمقهورون لا يُزعجون أحداً ببكائهم.
والسُّجناء مؤيّدون للنظام
وينتخبون بملء إرادتهم

موافقين بنسبة ٩٩,٩٩٪ .
المسيرات العفويّة
يُعلن عنها قبل أُسبوع .
والمرشّحون الذين يعرفون أنهم سيخسرون ،
ياخذون أجور ترشيحهم ،
الذي عزّز الدمقراطيّة .
الأمن مستتبٌ تمامًا .
ما زلنا نتطوّع في العمليّات الإنتحارية
حين تُعلنُ الحروب ،
ونُعجب بزعمائنا الذين يستنكرون الحرب .
ندفع الضرائب ، مهما ارتفعت ،
ونشتري الأكل مهما غلا ثمنه ،
وحين لا نشبع فلأن الله ليس راضيًا عنّا .
لا أحد يشكو .
لا أحد يثير الشغب .
لا أحد يحتجّ .
الأمن مستتبٌ .
ونحن نحسُّ بالأمن في كل لحظة
من توفُّر عناصر الأمن في كلّ مكان .
والشوارع خالية من العشّاق والسّكارى والمجانين
لذلك يا أخي أرجوك
لا ترجع من المنفى .
وإذا استطعتَ
أمّن لي زيارة
حتّى لو لم أرَك فيها .

أوّل حرف من اسمه الوطن

علي الجندي (١٩٧٨)

لم يبقَ إلاّ المزاح
وقليل من الضّحك المكرور..
أحدّد اصدقائي أولاً
والبكاء في المرّة القادمة:
كدمعة ملفوفة في كيس شفّاف
معلّق على اهدابنا
لا يسقط ولا يجفّ
ولا يسمح لنا أن نذرفه.
وحتى بعد أن نتخلّص منه
يظل كالحزن بعد البكاء
وكصداع السُّكر بعد السُّكر.

•

مُضجر
لا يكلّمني في السياسة
يقول لي دائمًا: أهذا وقتك؟
ويقول أهذا وقتك؟
للصباح، وللموت أيضاً.
لكنني أعرف أنه حين يقرع كاسي
ويبتسم داخل كيسه الشفّاف.

•

لغز مكشوف لا يحلّه أحد.
وهو سادر
يُحلّل الحرام
ويُحلّل الألم إلى عناصره الأوّلية

ويفرده في الذّاكرة
كؤوساً ونساءً وخيبات
وجرعة من الحنان المكابر.

*

ذلك الرجل الذي يعصف به الشوق للرّحيل
وقدماه مقيّدتان بالتُّراب
يتّكيء على وجعه
ويسافر شعرًا
ودائمًا يصل إلى أصدقائه
المقتولين أو المسجونين.

*

بخبث أبيض
تمنّيت لو أنّه يموت قليلاً
لأعرف كيف يكون غيابه
وكيف تخلو الحياة منه.
لكنّها أُمنية صعبة
فليس هناك موت قليل.
وقد علّمتنا المدن المحتلة في الهزائم
وخيبات الشيخوخة المبكّرة
أنّ الأشياء الجميلة
لا تعود أبدًا إن ذهبت.

*

ويزول الخاطر سريعًا
حينما يضحك وكأنّه يتدحرج.
ثم يستردّ أنفاسه
بتنهيدة تعبر جسده
وكأنّها صاعدة من كعبه.

*
جسده يشيخ
لكنّه لا يترهّل
لأنّ عروقه مسكونة
بمدن محتلّة،
ونساء لم يصل إليهن
بأكثر من الكلام،
وبجثث شباب عرفهم جيّدًا قبل الحرب.

*
كل ما حوله ينابيع
ترسب فيه الأحقاد
وتسرب إليه الناس والهزائم
وغبار المدن
التي كانت وطنًا جميلاً
حتى الهواء الذي يلامس التجار
وحديثي النعمة
والنجوم التي تلمع كالذهب
على أكتاف جنود الإحتلال
بملابس وطنيّة
كان يصيبه بالزكام
أو يصيبه – كما يقول –
بالاليرجي.

*
مسكين
كم كان يتعب
لكي يغطي الدمامل
التي يسبّبها هذا الهواء القذر.

*

لم يعرف أحد
كيف يغضب بحرٌ
ومتى ينصاع ماءٌ.
يظل دائمًا كمينًا
من الحبّ والألم والشتائم
وكمينًا من الشهوات
يتربّص بأيّ شكل أنثوي.

*

عالم غادر:
الشهداء، كلهم، يموتون
ليشعروه بضآلة حياته.
والشباب كلهم يشبّون
ليشعروه باقتراب نهايته.
والنساء، كلهن، يعشقن ويتروّجن
ليشعرنه بأنه لا يملك شيئًا
رغم التفتّح الدائم في مسامه
كلّما سمع أخبار الأرامل
في الحارة المجاورة
أو القارة المجاورة
أو التاريخ السحيق.
ولذلك فإنه يصدر تنهيدة أُخرى
تخرج من كعبه.

*

تعال يا صديقي
سنسكر لكي نغتاب
ثم نتشاجر..

وغداً صباحاً
يجب أن نلتقي بصفاء
في هذا الغيتو
المخصّص لنا وللشرف.

•
وإلا.. فمع من نسكر ونتشاجر؟
ومن سيسمع قصيدتين بكأس عرق؟
ومع من سنحقد على هذه الأوبئة؟
ومن غيرنا يدفع خلو رجل
لمطلع شعري جميل مثل:
«بغتة..
يهبط الحزن مثل الضباب»؟
وعمّن سيكتبون تقاريرهم؟
ماذا نفعل يا صديقي
ونساء العالم يرتكبن خياناتهن لنا
مع أزواجهن وعشاقهن؟
ماذا نفعل
والخيانة في الكأس والهواء والضوء؟
ماذا نفعل
وليس للنساء كلهن فم واحد؟
والمواد لا تؤكل كلها بلقمة واحدة؟
سنتابع بلاغتنا إذن.
ومثلما اشترى ناظم حكمت
باقة من الخبز
سنشرب السّاعات والأقلام والكتب.
وسنهمس شجوننا
حول لغز جارح اسمه الوطن.

*

أجسادنا المترعة بالشّهوات
وبالأحقاد والشعر
عاجزة عن حمل سر جديد .
فالأسرار التي تُخجل حامليها
ليس بينها حبنا وشجارنا
وذكرنا للأعضاء التناسلية
أو خياناتنا الزوجيّة
في عالم السرقة والقتل والخيانة الوطنيّة .

*

إذن، كل شيء قابل للتغليف
بضحكة فارغة
وبترديد تعابير ممجوجة
مثل : « مرحبًا يا صباح »
« عاشت قضية الأمة »
طاخ .. طاخ .. طاخ ..
فبعد قليل
ستأتي الوحشة ولا يبقى بعد هذا المزاح
وبعد هذا الضحك والسُّكر
إلا الشّعر
والوطن السرّي .

حين صرتُ امرأة

[هكذا صرت امرأة، أنا الرجل
الذي كان اسمه ممدوح عدوان]

من الذي يبكي قربي
في هذه الغرفة المعتمة الخاوية؟
ألجأ إلى غرفتي
هربًا من ذلك الوحش الذي
صيّرني امرأة.
نعم.
هكذا.
بغتة.
صرت امرأة.
لم يتغيّر جسدي،
ولم تتغيّر أعضائي.
ولا رغباتي.
ولكنني صرتُ امرأة:
بإحساس الطريدة–الأنثى
المحاصرة بأنوثتها،
بإحساس الأم
تجاه هذا الطفل الذي
لا أعرف من أين يأتيني بكاؤه..
مَن ذلك الوحش الذي...؟
آه.. يا ربّي.

*
صرتُ امرأة.

أخجل من التهرُّب منه .
وهو لا يكفُّ عن ملاحقتي .
ولا يكلّ من تقديم عروضه
التي تبدو بريئة ومنزّهة عن الغرض .
ومثل أيّ رجل يغازل امرأة
أو ، بصراحة ، يراودها ،
لا يعترف تمامًا بما يريد .
يعرض صداقته فقط .
يعرض جلسة على فنجان قهوة .
فرصة فتح حوار للتعارف .
وانا أُريد أن أظل مغلقًا عليه
مثل عذراء خجول
و . . . شريفة .
أمتنع
وأتمنّع .
وأمام لطفه
لا أملك أن أرفض بحدّة .
الأسلم هو تجنُّب فرص اللقاء .
أتقلّص في غرفتي الخاوية المعتمة
لكي لا أُصادفه
فيفاجئني البكاء .
من الذي يبكي قربي ؟
ولماذا يبكي ؟
هل هو في حاجة إلى شيء ؟
أيبكي خوفًا من الوحش الذي يطاردني ؟
إنني أوشك على البكاء معه .

*

في الغرفة الموصدة
أطمئن.
الباب مغلق.
والنوافذ عمياء.
وأنا...
شجاع.
وممتنع.
وأكرهه...
ذاكرتي تنضح دماءً
هو الذي سفحها.
وهو الذي يقول لي: تعال
(أم تعالي؟)
نَسَ الماضي.
والبكاء يأتي من الغرفة المعتمة الخالية،
آتيه الآن:
صوت طفل.
طفل يبكي،
مثل فحيح الريح.
مثل مواء قطّة تنزو،
مثل ما أذكره عن الجنائز.
يبكي...
ولا أريد سماعه.
لا أريد الإنفراد بفجيعته في الغرفة المعتمة،
– لماذا تتسرَّب كلمة «المعتمة» هنا؟ –
والخاوية.
ولا أريد الخروج
إلى حيثُ لا بدَّ أن ألتقي

بذلك السَّافل الذي ينسى ذنوبه
مثل بخيل ينسى محفظته في البيت دائمًا.
لا أريد الخروج إلى حيث ينتظرني
بنابه النظيف مثل ناب الذئب
وابتسامته المشرقة
التي تغري برؤية الحياة
وكأنَّها «سيران» غرامي
أو عائلي.
ابتسامته اللامعة مثل النّصل.
لا أريد أن أراه
بقدرته البهلوانية
على القفز من موضوع إلى آخر
مثل بريق سمكة في الماء.
مثل...
لا أريد التخلّي عن إرثي المفجع
ولا عن احقادي المرهقة
التي تجرُّني إلى الشيخوخة
شاة تُجرُّ إلى المسلخ
ولا عن ذاكرتي التي حفظتهُ
عن ظهر قتيل.
ولا عن خوفي منه،
الخوف الذي زرعه
بذرةً غريبةً في قلبي
وسقاها
ورعاها
حتى صارت سنديانًا.
آه من السنديان

الذي امتصّ الرطوبة
والليونة
وقسا
وقسا
وقسا
حتّى جعل بكاء الطفل بلا معنى
مثل نباح كلب
في مدينة لا تحتاج إلى الحراسة
او مواء قطّة في غرفة موصدة .
حتى جعلني أحتاج
إلى ان أكون امرأة
لكي أفهم هذه الحالة .
لكن ما زال ينقصني ان أتعلّم
غفران العاشقات
والأمهات .
ولهذا لم تكتمل أنوثتي
وصرتُ خُنثى .
أين بكاء الطفل غير المُجدي؟
فليعد
أنا أحتاج الآن
إلى ان أبكي معه .

هذه النصوص، من آخر ما كتب الشاعر السوري الراحل ممدوح عدوان، قيد النشر بعنوان «حياة متناثرة»، تصدر ضمن الأعمال الكاملة عن «دار المدى» / دمشق

أحمد عبد المعطي حجازي

الطِّفل الذي كانوا يسمُّونه مدحت

ممدوح!

هل أقول لك إن موتك لم يفاجئني؟ وهل أقول بعد ذلك إن اعترافي هذا لن يفاجئك؟!

يبدو أننا كنّا متفاهميْن حول هذه المسألة. فقد كنتَ حريصًا، في العامين الأخيرين، على أن تجعل موتك متوقعًا حتى لا تفاجئ به أصدقاءك، وحتى لا يفاجئك موتك أنت أيضًا.

تقول لي إلهام إنها اكتشفت وهي تقرأ شعرك من جديد أن الموت كان شاغلك الأكبر، كأنها تريد أن تقول لي إنك خدعتها ثلاثين عامًا متواصلة لم تكفّ فيها عن أن تصخب وتضحك، وتفرح وتمرح، وتسهر وتشرب وتغني، وتمتلئ بالحياة، وترتمي في أحضانها، مندفعًا فيها، منتشيًا بها، واثقًا من قدرتك عليها، غير مبالٍ بأي خطر يتهددك أو يتهددها. حتى عندما أصبح هذا الخطر قريبًا للموت لم تستسلم له، بل واصلت طريقك كأنك أكبر من أيّ خطر.

ولقد عدتُ إلى شعرك ونثرك فوجدتُ أن ملاحظة إلهام صائبة، وعجبتُ لأننا لم نكتشف ما اكتشفته إلا الآن.

لقد خدعتنا إذن يا صديقي، كأنك مُصرّ على أن تواصل مرحك حتى بعد رحيلك. فالموت الذي نظمت فيه معظم قصائدك، كان هو الكائن الآخر الخفيّ الذي كنت تحاوره بحياة خصبة رائعة ضاعفتها بالفرح وعمّقتها بالكتابة.

لا أستطيع أن أعرف في سيرتك أو في شعرك أين تنتهي الحياة وأين يبدأ الشعر. فشعرك هو سيرتك، وسيرتك هي شعرك. لم تكتب إلاّ ما اختبرته بنفسك وتذوقت ألمه ولذّته. صدقك مع نفسك كان بالنسبة لك شرطًا جوهريًا لتحقيق اتصالك بالآخرين. أقصد نضالك للوصول إلى الصدق وتحقيق شرطه. إذ كان عليك أن تناضل ما يخيفك ويستطك ويزيّفك حتى تبلغ حقيقة ذاتك، وتستعيد الكائن النقي المعتقل في أعماقك. سمّه الطفل

أو سمته الإنسان :

كان لي طفل بعمر الزنبقة
يرضع الريح ويغفو في المطر
ذات يوم هاجت الرّيح وناشت زورقه
لم يكن يخشى الخطر
ظنّ أن الرّيح لن تقوى عليه، أنّها لن تغرقه
عانق الموج فلم أُبصر يديه
رُحتُ أجري لاهثًا كي ألحقه
رحتُ أجري . كان ظل الموت مرميًا أمامي
خفتُ أن أعثر أو أن أسبقه!

إنّك موجودٌ في هذه القصيدة الجميلة البسيطة بالوجهين أو بالإسمين معًا . الطفل الذي كانوا يسمّونه في القرية « مدحت »، والرجل الذي أصبح يُسمّى « ممدوح » . ولقد انتهز مدحت الفرصة السانحة للخروج من محبسه وركب زورقه واندفع به مع الريح، ومن خلفه شقه الآخر، ممدوح الكائن الإجتماعي، البالغ الراشد، يُحاول أن يصل إليه ويقبض عليه، ويخشى أن يعجز عن اللحاق به كما حدث منذ أربعين يومًا حين أفلت الشاعر من الأسر وانطلق في الأبدية، فلم يدركه أحد .

أخي ممدوح . أبشِرْ، فقد كسبتَ المعركة، وانتصرت على الموت!

(الكلمة التي شارك بها الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي في تأبين صديقه الشاعر ممدوح عدوان في دمشق، في الذكرى الأربعين لرحيله، ثم في القاهرة، في الحفل التأبيني الذي أقامه المجلس الأعلى للثقافة في شباط ٢٠٠٥، وتزامن مع انعقاد معرض القاهرة الدولي للكتاب)

للمسرح الكلام، وللسينما العين

« أعتقد أنّي أقوم بشدّ البرق من السّماء إلى الأَرض »

يقع منزل آرثر ميللر الريفي الابيض على مرتفع قريب من الحدود بين تلال روكسبري المتموّجة ومنطقة وودبيري في مقاطعة ليتشفيلد بولاية كونيتيكت. فالمؤلف الذي نشأ في حييّ بروكلين وهارلم في نيويورك هو الآن رجل ريفي. منزله مُحاط بأشجار غرسها وربّاها بنفسه - أشجار محليّة من الفصيلة القرانية، وأخرى غريبة من فصيلة الكاتسورا، وغيرها من أشجار الصين، وأشجار توليب امريكية وأشجار الخرنوب. كانت براعمها كلها قد أزهرت عندما اقتربنا من المنزل لإجراء هذه المقابلة في ربيع عام ١٩٦٦. أمّا الصوت الوحيد الذي سُمع فكان صدى منتظماً لضربات مطرقة مصدره الجانب الآخر من التل. فسرنا باتجاه المصدر، وإذا به حظيرة فخمة مطلية بالأحمر، حيث عثرنا في داخلها المعتم على الكاتب المسرحي واقفاً وبيده مطرقة وسط كومة من الحطب والأدوات ومعدّات السّنكرة. رحّب الرجل بنا، وكان وسيماً طويل القامة ممشوق القدّ، علت وجهه الذي لوّحته الشمس بسمة طارئة. مزارع موهوب بنظارتين إطارهما مصنوع من قرن حيواني وينتعل جزمة مرتفعة. دعانا لندخل ونحكم على براعته الفائقة في تحويل الحظيرة إلى بيت ضيافة (قواطع هنا، حُجرات للرّاحة جدرانها من خشب الأرز هناك، وغرفة للاستحمام في الجانب الآخر. . .). تحدّث عن النّجارة وقال إنها كانت أقدم هواية عنده، بدأها وهو في الخامسة من عمره.

ثم سرنا عائدين باتّجاه المنزل فمررنا بشجيرة سوسن مزروعة في حوض مشيّد باتقان وأُرجوحة شبكية للاسترخاء ودخلنا المنزل عن طريق الشُّرفة التي كان يحرسها كلب يقظ يدعى هيوجو، ذو قامة طويلة وأقدام قصيرة. وما أن دخلنا أوضح السيد ميللر لنا أن الهدوء الذي ساد المنزل مردُّه إلى أن زوجته المصورة الفوتوغرافية إنجي موراث (Inge Morath) ذهبت بسيارتها إلى بلدة فيرمونت لالتقاط صورة «پورتريه» لبيرنارد مالاموود (Bernard Malamud) (كاتب يهودي أمريكي من أصل شرق أوروبي ولد عام ١٩١٤

وتوفي عام ١٩٨٦ / م)، فيما كانت ابنتهما ريبكا إبنة الثلاث سنوات نائمة. أمّا غرفة الجلوس التي تفصلها عن الشُرفة واجهة زجاجية فكانت مؤثّثة بشكل انتقائي جذّاب: جدرانها بيضاء مزخرفة بشكل منتظم برسومات لشتاينبرج، ولوحة الوانها مرشوشة بغزارة بريشة الكسندر كالدر، جار ميللر، وملصقات من مسرحيات ميللر الأولى، وصوراً بعدسة السيدة موراث. وضمّت الغرفة سجاجيد عصرية ملوّنة ومقاعد وثيرة، وكرسيين هزّازين قديمين، وكرسيًا أسود حجمه كبير من تصميم إيمس (نسبة إلى الأخوين تشارلز وراي إيمس اشهر مصممي الأثاث الامريكيين في القرن العشرين/ م)، وطبليّة من الزجاج يعلوها سطح متحرّك، وتماثيل صغيرة لفلاحين - جلبت كتذكار من رحلة جرت أخيراً إلى روسيا -، وشمعدان للشّمع مكسيكي الصُّنع فريد بنوعه، وحيوانات غريبة مصنوعة من الخزف مصفوفة فوق طاولة إسبانية منقوشة جُلبت من الشُّقة التي يملكها الزوجان في باريس، ونباتات منزليّة عديدة موزّعة في أنحاء الغرفة.

لكن غرفة المطالعة الخاصة بالمؤلف كانت على النقيض من ذلك كله. سرنا إليها فوق هضبة صغيرة خضراء، وهي عبارة عن غرفة وحيدة جانبية لها نوافذ صغيرة مغطّاة بالابجور. كان الضوء الكهربائي مُشعلاً - إذ اعترف أنه لا يقدر على العمل في ضوء النهار. وضمّت الغرفة مكتباً خشبياً مزيّناً وفقاً لذوق المؤلف، وكرسيه، وسريراً كئيباً غير مرتّب للاستراحة خلال النهار، وكرسيا آخر منجّداً بالقش من طراز الثلاثينيات، ورفّاً يحمل دزينة من الكتب أزيلت أغلفتها المصقولة. بالإضافة إلى صورة تضم إنجي وربيكا فقط ثُبّتت على الحائط بدبابيس. عدّل السيد ميللر من وضع مايكروفون كان مُدلى من ذراع ضوء جانبي مثبت فوق مكتبه، ثم وبطريقة عَرَضيّة تناول بندقيّة كانت موضوعة فوق السرير، وصوّب من النافذة وأطلق النار نحو حيوان مرموط كان في الخارج فأُصيب بفزع لكنّه نجا وانطلق مسرعًا باتّجاه المنحدر البعيد، فارتعدنا. امّا هو فسخر من قلّة رباطة جاشنا وقال إن غرفته للمطالعة هي كمين ممتاز من أجل الصيد.

وبدأت المقابلة. كانت لهجته جدّية ونمّت تعابيره عن اهتمام، وكلّما حاول أن يتذكّر شيئًا كانت تظهر عليه تقطيبة غامضة. إنه محدّث لبق يتمتّع بذاكرة قوية، ورجل بسيط ذو قدرة عجيبة، ولديه اهتمام خاص بالنّاس وبالأفكار. واستمعنا إليه باسترخاء فيما كان يجيب على أسئلتنا.

أولگا كارلايل وروز ستايرون / ١٩٦٦



سؤال الشاعر الروسي فوزنيسنسكي (Voznesenskey) قال عندما زار هذا المكان بأن تضاريس الطبيعة في هذا الجزء من البلد تذكّره ببلده سيجولدا – فهذا هو «المناخ الجيد» المطلوب للكتابة. هل توافق على ذلك؟

ميللر اجل، فانا مستمتع به، إنها ليست منطقة شاسعة يمكن للمرء أن يضيع فيها، كما أنها ليست مكانًا نائيًا في أطراف المدينة يجعلك تشعر انه عليك أن تذهب إلى المدينة أيضًا. فالمسافة – باتجاه المدينة وباتجاه الريف – باعتقادي مناسبة. فالموقع هنا في مقدِّمة الصورة، بأي اتجاه نظرت، إلى الأمام أم إلى الخلف.

سؤال بعد قراءة قصصك القصيرة، خاصة «النبوءة» (The Prophecy) و«لست بحاجة إليك بعد» (I Don't Need You Any More)، التي فيها من القوّة الدرامية ما يشبه مسرحياتك، بالإضافة إلى وصف المكان، مقدّمة الصورة، وألفة فكرية من الصّعب الوصول إليها في عمل مسرحي، فإنني اتساءل: هل المسرح يجذبك أكثر؟

ميللر نادراً جداً أن أشعر في قصة قصيرة اني متمكّن من شيء ما، مثلما أشعر عندما اكتب للمسرح. إذ عندها أكون في ذروة الرؤية – ولا يمكن دفعي أبعد من ذلك. كل شيء حتمي إلى آخر فاصلة، بينما في القصة القصيرة، أو أي نوع آخر من النثر، ما زلت أعجز عن تفادي الشعور بميزة احتياطية ما. إذ أن الأخطاء تمر بسهولة أكثر من الاخطاء التي تحصل فوق خشبة المسرح – فالناس يقبلونها كلها. قد يكون ذلك توهُّمًا منّي. لكن هناك مسألة أخرى: كيف انظر انا إلى دوري الخاص. فأعظم شيء بالنسبة لي هو كتابة مسرحية جيّدة، وعندما اكتب قصة قصيرة ابدو وكأنّي أقول لنفسي: حسنًا إني أفعل ذلك لأني لا أكتب مسرحية في هذه اللحظة. هناك شعور بالذّنب مرتبط بهذه العملية. من الطبيعي اني أتمتّع بكتابة القصة القصيرة، إنها شكل أدبي ذو صرامة محدّدة. اعتقد اني احتفظ للاعمال المسرحية بتلك الأشياء التي تحتاج نوعًا من الجهد المضني. بينما تذهب الأشياء الأكثر سهولة إلى القصة القصيرة.

سؤال هل يمكن أن تحدثنا قليلاً عن بداية حياتك ككاتب؟

ميللر أوّل مسرحية كتبتها كانت في ميتشيگن عام ١٩٣٥، كُتبت خلال عطلة من ستة أيام في فصل الربيع. كنت لا أزال شابًا صغيراً، فتجرّأت على مثل هذا العمل، بأن بدأته وأنهيته خلال أسبوع واحد. في حينه لم أكن شاهدت سوى مسرحيّتين

طوال حياتي، لذلك فلم أعرف كم ينبغي أن يكون طول المشهد، لكن زميلاً كان يتولّى توفير الملابس لمسرح الجامعة تواجد في القاعة فقال لي: «حسنًا، إنّها تقريبًا أربعون دقيقة». كانت كلماته أشبه بصدمة منبّهة، إذ أنّي كتبت كميّة كبيرة من المواد. كانت بالنسبة لي مجرد مزاح ينبغي الا يُؤخذ على محمل من الجد... هذا ما قلته لنفسي. لكن تبيّن أن المشاهد كانت أطول بكثير، غير أن الشعور بالتوقيت كان ملازمًا لي منذ البداية، حيث كان للمسرحية شكلها الخاص منذ البدء.

كون المرء كاتبًا مسرحيًا كان على الدوام فكرة عظيمة. شعرت على الدوام أن المسرح هو الشكل الأدبي أو الفني الأكثر إثارة وإلحاحًا الذي يمكن للمرء أن يمارسه. عندما بدأت الكتابة، اعتقد البعض حتمًا أنني أنتمي إلى التيّار ذاته الذي بدأ مع ايسخيلوس (Aeschylus) وتدفّق على مدى ٢٥ قرنًا من الكتابة المسرحية. فعلى العكس من الفنون الأخرى، في المسرح يوجد عدد قليل جدًا من الروائع، حيث يمكن في سن التاسعة عشر استيعابها جميعًا. لكن كُتّاب المسرح اليوم باعتقادي لا يهتمون بالتاريخ. فهم باعتقادي يشعرون بانه لا يَمُتّ إلى الحاضر بصلة.

214

سؤال هل فقط كُتّاب المسرح الشباب هم الذين يشعرون بذلك؟

ميللر اعتقد ان كُتّاب المسرح الشباب الذين أُتيحت لي الفرصة أن أتحدث إليهم هم، إما جهلة بالنسبة للماضي او انهم يشعرون بان الاشكال الادبية القديمة مؤطرة جدًا او متماسكة جدًا. قد أكون مخطئًا، لكنني لا أرى أن لكامل مسيرة الدراما التراجيدية تأثيرًا عليهم.

سؤال بأي من كُتّاب المسرح كنت معجبًا في شبابك؟

ميللر حسنًا، في البداية كنت معجبًا بالإغريق، للشكل الادبي والفني العظيم لديهم، خاصة التناسق. في منتصف الطريق لم أكن قادرًا على تذكُّر تفاصيل القصة، نظرًا لان الشخصيات المتّصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة والابطال الخرافيين كانت غامضة كليًا بالنسبة لي. لم تكن لدي في ذلك الوقت الخلفية الضرورية لمعرفة ما تنطوي عليه فعلاً تلك المسرحيات، لكن البناء الفني كان واضحًا. فالمرء ينظر إلى شكل ادبي من الماضي يجهل هو حقيقة الهدف منه، فيجد أنه حداثي. ولديه جاذبيّته الخاصّة. فهذا الشكل الادبي لم يبرح ذاكرتي، بل أفترض أنه ما زال مطبوعًا في ذهني.

سؤال في تلك الفترة كنت منجذباً بشكل خاص إلى التراجيديا؟

ميللر بدا لي أن هذا هو الشكل الأدبي والفني الوحيد المتوفّر لدى الإغريق. وما عدا ذلك، إما كانت محاولات للإطاحة به أو الهرب منه. لكن التراجيديا كانت العمود الأساسي لديهم.

سؤال لدى افتتاح عروض «موت بائع متجوّل» (Death Of Salesman) قلت في مقابلة صحفية مع صحيفة «نيويورك تايمز» إن الشعور التراجيدي يُنفخ فينا عندما نكون في حضرة شخصيّة لديها استعداد لأن تضحي بحياتها، إذا اقتضت الضرورة، لضمان شيء واحد – شعورها بالكرامة الشخصيّة. فهل تعتبر أن مسرحياتك تراجيديات عصرية؟

ميللر لقد غيّرت رأيي فيها بضع مرات، وأعتقد أن إجراء مقارنة مباشرة أو حسابيّة بين أي عمل عصري وبين التراجيديات الكلاسيكية أمر مستحيل بسبب مسألة الدين والسُّلطة التي كانت مجرّد أمر طبيعي ولها اعتبار الأسبقية في أي تراجيديا كلاسيكية. تمامًا كما في أي طقس ديني، حيث إنّه في النهاية يتم تحقيق المبتغى بتقديم القربان أو الضحيّة. إنها تتعلّق بمجتمع يضحي بشخص ما مؤلّه أو مُحتقر في آن معًا، بهدف التوصّل إلى القوانين الأساسية والمبدئية الخاصة به، وبالتالي يبرر بها وجوده ويشعر بالأمان.

سؤال في «بعد السقوط» (After The Fall)، على الرغم من أنه تمّت التضحية بماجي، فإن الشخصية المركزية، كوينتين، ظل حيًا. فهل تنظر إليه على أنه تراجيدي أو بقدر ما شبه تراجيدي؟

ميللر لا أستطيع الإجابة على هذا السؤال، لأني بكل صراحة لا أقدر في ذهني على الفصل بين التراجيديا والموت. أعلم أنه في أذهان بعض الناس لا يوجد سبب لعدم المزج بينهما. لكنني غير قادر على كسر هذه القاعدة – لسبب واحد وهو صياغة مقولة: لا شيء يشبه الموت. فأنت تعرفين أن مجرّد الموت لا يشبه التراجيديا. لا يوجد بديل لتأثير مشهد الموت على الذهن. كما لا توجد إمكانية على ما يبدو لي للحديث عن التراجيديا من دون الموت. لأن زوال الشخص الذي نشاهده على مدى ساعتين أو ثلاث لن يحدث فقط لمجرّد أنه ابتعد، مهما كانت الأضرار التي لحقت به، ومهما كان حجم معاناته.

سؤال ما هما المسرحيتان اللتان شاهدتهما قبل أن تبدأ الكتابة؟

ميللر عندما كنت في الثانية عشرة، أعتقد أن أمي اصطحبتني بعد ظهر أحد الأيام إلى المسرح. كنّا نعيش في حي هارلم وكان فيه مسرحان أو ثلاثة تقدم عروضاً بشكل متواصل، حيث كان الكثير من النساء يحضرن لمشاهدة جزء من عروض بعد الظهر أو كلّها. كل ما أذكره أن عدداً من الأشخاص سيطروا على سفينة، وكانت خشبة المسرح تهتز - بالفعل هزّوا الخشبة - فيما كان واحد من أكلة لحوم البشر حاملاً قنبلة موقوتة على ظهر السفينة. وكان الجميع ينظرون إلى آكل لحوم البشر: كانت لحظة مثيرة. أمّا الثانية فكانت مسرحية أخلاقية حول تعاطي المخدرات. إذ يظهر أن اهتماماً كبيراً كان يجتاح نيويورك حول الصينيين والأفيون. وصُوّر الصينيون على أنهم يختطفون الحسان الشقراوات ذوات العيون الزُرق الضائعات أخلاقياً. شابّات ماجنات يشربن الـ «جين» ويصاحبن الشباب، وينتهين لا محالة في أحد أقبية الحيّ الصيني، حيث يصبح ضياعهن لا مردّ له بسبب تناولهن الأفيون أو تدخين الحشيش. هذان كانا العملين اللذين شاهدتهما. بالطبع قرأت غيرهما من الأعمال لاحقاً وقبل أن أبدأ الكتابة. قرأت قليلاً فقط من شكسبير وإيبسن. لكني، منذ البداية، لم أوبط بين كتابة الأعمال المسرحيّة والمسرح في أيامنا.

سؤال هل هناك تأثير لأول مسرحية كتبتها على مسرحيتيّ «كلُّهم أبنائي» (All My Sons) أو «موت بائع متجوّل»؟

ميللر نعم كان لها تأثير. تدور أحداث المسرحية في عام ١٩٣٥ حول أب يملك مصلحة تجارية تعطّلت نتيجة إضراب عمالي، حيث يجد الإبن نفسه ممزّقاً بين مصلحة والده وشعوره بالعدالة. لكنها تحوّلت إلى مسرحية شبه هزلية. في تلك المرحلة من حياتي، إذ كنت أقف بعيداً إلى حدٍ ما، لم أكن شبيهاً بكليفورد أوديتس (Clifford Odets)، فهو اتخذ موقفاً صدامياً (أوديتس، كاتب مسرح وسيناريو أمريكي شيوعي لعب دوراً في محاربة المكارثية، عاش من ١٩٠٦ إلى ١٩٦٣ / م).

سؤال الكثير من مسرحياتك تحتوي على هذا النّوع من العلاقة بين الأب والإبن كموضوع طاغٍ. هل كنت قريباً جداً إلى والدك؟

ميللر نعم كنت. وما زلت كما كنت، لكني أعتقد أن مسرحياتي عملياً لا تعكس مباشرة علاقتي به. إنّها مسألة بدائية جداً في مسرحياتي. وتجسدت في أن الأب

كان شخصية جمعت فيها كلاً من السُّلطة إلى جانب نوع من القانون الأخلاقي الذي إما كان يخرقه هو بنفسه أو أنه يقع ضحية له. فهو يظهر كظل هائل... لم أكن أتوقع مثل ذلك من والدي بشكل تفصيلي، لكنني تأثرت بموقعه بشكل واضح. وأعتقد الآن أن السبب في قدرتي على الكتابة حول هذه العلاقة راجع إلى ميزتها الأسطورية بالنّسبة لي. وافترض أنه لو خطر لي في أثناء الكتابة أني أكتب عن والدي، لما تمكّنت من ذلك. بالفعل، إذ والدي شخصاً أكثر واقعية من ويلي لومان (شخصية بائع متجوّل في مسرحية «موت بائع متجوّل» لميللر / م)، وشخصية ناجحة أكثر. وهو آخر شخص في الدُّنيا يمكن أن ينتحر. شخصية ويلي مستمدة من فرد ما، كانت لي معرفة خفيفة به، وكان بائعاً متجولاً. فقط بعد سنين طويلة انتبهت إلى أن مجموع الساعات التي التقيت فيها بهذا الرجل لم تزد عن أربع ساعات خلال عشرين عاماً. من الواضح أنه أعطى انطباعاً أساسياً لا مثيل له. عندما كنت أفكر فيه، ظهر في مخيّلتي ببساطة كرجل صامت: لم يقل لي أكثر من مئتي كلمة. كنت طفلاً في حينه. فيما بعد توفّر لي اتصال آخر شبيه مع شخص كانت أحلامه تلامس دائماً حياته الواقعية. كنت طوال الوقت منتبهاً لتلك المعاناة لأشخاص لديهم رغبة جارفة عنيدة لا تزول ولا يقدرون على لجمها. إنها تجثم فوقه، فتجعله أحياناً يشعر بالسّعادة، وينتابه شعور بالرّغبة في الانتحار في أحيان أُخرى، لكنّها لا تتركه أبداً. فأي بطل تراجيدي يمكن أن نفكر فيه مسكون بالهواجس، إن كان ذلك لير أو هاملت أو المرأة في المسرحيات الإغريقية.

سؤال هل تعتقد أن كُتّاب المسرح الأصغر سنّاً منك يخلقون الأبطال؟

ميللر أقول لك، إنني ربما أعمل على موجة مختلفة، لكنّهم في رأيي لا يفكرون مليّاً بالشخصية، أو بالحقائق الموثّقة حول الأشخاص. فالتّجربة برمّتها تؤخذ حاليًا من منظار مخطط ومرسوم. فهؤلاء الكتّاب لا يسمحون للشخصية بأن تخرج ولو للحظة واحدة عن المخطط المرسوم لها سلفًا حول كم هو مفزع العالم اليوم. إنها شبيهة جداً بالأسلوب القديم للمسرحيات عن الإضرابات. فالمخطط كان في حينه أن يبدأ كاتب ما كتابة مسرحية تقوم على أيديولوجيا برجوازية ويدخل في مجال تجربة لها علاقة بالحركة العمالية – إما من خلال الإضراب عمليًا أو بمفهوم أوسع كانهيار الرأسمالية – فيُنهي المسرحية بوضع جديد شبيه تمامًا بالانهيار. فهو يبدأ من دون أي تنوّر حول الموضوع وينتهي بشيء قليل من التنوير. وبإمكان المشاهد

أن يتوقّع هذه النهاية من خلال الدقائق الخمس الأولى للمسرحية . قليل جداً من هذه المسرحيات يمكن كتابته اليوم، نظراً لأنه ضرب من اللامعقول . ومع الوقت وجدتُ شيئاً شبيهاً حدث مع ما يسمى مسرح اللامعقول . فالمرء فيه قادر على توقّع النهاية .

سؤال بكلمات أخرى، إن المفهوم الذي تقوم على أساسه التراجيديا الذي تكلّمت عنه غالباً أيضاً عن الرؤية المتوقّعة سلفاً للعالم .

ميللر نعم، تماماً . فالبطل التراجيدي كان من المفروض أن ينضم إلى المخطط المرسوم بتضحيته الشخصية . إنه طقس ديني، هكذا نظرت إليه طوال الوقت . إذ أنه ألقى ضوءاً ساطعاً على الجوانب المخفيّة من مخطط الوجود، إما بخرق واحد من أكثر القوانين تعقيداً، مثلما يكسر أوديب أحد المحرّمات (وبذلك يقدّم الدليل على وجود المحرّمات ذاتها)، أو بإثبات وجود عالم أخلاقي على حساب حياته الشخصية . وهنا يكمن الانتصار . فنحن بحاجة إليه كإحدى طبائع الجنس البشري . وبحاجة إلى جريمته . تلك هي جريمة تدعو إلى التحضّر . حسناً، فالرؤية الآن أنه كون لا غنى عنه . لا شيء يشبه عمل إجرامي ما، عدا أن بعض الأشخاص يتمتّعون بحرية أكبر على إنتاج الجريمة أكثر من الآخرين، وهم عادة صادقون أكثر من الآخرين . ولا يوجد تأكيد نهائي على وجود المجتمع إطلاقاً . ولا يوجد هناك ذلك النوع من وسائل الاتصال التي يحتاجها الأطفال عادة . أفضل شيء يمكن أن نقوله عنهم إنهم يقدمون عملاً ذكياً، لا أكثر .

سؤال إذن هذا دليل على الوعي . . .

ميللر نعم، إنه دليل على الوعي، لكن هذه الأعمال لا تقدّم لنفسها عالماً أخلاقياً على الإطلاق . شيء آخر ينقص هذه الأعمال هو موقع المؤلف فيما يتعلّق بالسُّلطة . فأنا دائماً كنت أفترض أن السؤال حول من ينبغي أن يمسك بزمام السُّلطة هو المحور الأساس لأي قصة . أنظري مثلاً، هناك وجهتا نظر في « موت بائع متجول » . إنهما توضحان ماذا يمكن أن يحدث إذا وافقنا جميعاً على وجهة نظر ويلي نحو العالم، أو إذا وافقنا جميعاً على وجهة نظر بيف، الشخصية الأخرى في المسرحية . يجب أن تؤخذ أي من وجهتي النظر بشكل جدي، تماماً كما لو أنها حقيقة سياسية . في الواقع إني أبحث في ذلك كيف ينبغي تسيير العالم . كذلك فإني أتحدّث عن الحالة

النفسية وعن الروح. فعلى سبيل المثال، مسرحية تنيسي ويليامز «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» (Cat On a Hot Tin Roof) هي مسرحية غير مرتبطة بهذا النّوع من المشاكل. ومما صدمني كثيراً أن سلطة الاب العظمى هي الموضوعة في كفّة الميزان هناك. فبالتحديد هو المالك لإمبراطورية من الاراضي والمزارع، ويرغب في تحسيد تلك السُّلطة وتمريرها لمن بعده لانه كان على وشك الموت. فيما ان لدى الإبن تقدير ارفع للعدالة والعلاقات الإنسانية منه لدى الاب. فالاب اخشن ومادي أكثر وخام أكثر، وعندما نسمعه يتحدّث عن العواطف الرقيقة ربما نقول إن الإبن يتمتّع بها على عكس الاب. عندما شاهدتُ المسرحية ظننت ان ذلك سيكون امراً عظيماً، لان الشخص الذي يتمتّع بالمشاعر الرقيقة سيُمنح السلطة، فماذا يمكنه ان يفعل بها؟ لكن الأمور لم تصل ذاك الحد. إذ إنها انحرفت باتّجاه مسالة أخرى تتعلّق باضطراب عصبي شخصي. فوصلت إلى نهاية مسدودة. فإذا كنا نتحدّث حول التراجيديا فالإغريق ربما كانوا سيفعلون شيئاً يشبه العجائب مع هذه الفكرة. كانوا سيسلّمون السلطة للإبن، ويضعونه في مواجهة الصراعات الداخلية المرهقة للرجل ذي المشاعر الرقيقة الذي ينبغي عليه ان يحكم. وهنا يجري تسليط الضوء حول ماهيّة تراجيديا السلطة.

سؤال إلى ايٍّ من هذه وصلت في مسرحية «حادث في فيشي» (Incident at Vichy)؟

ميللر هذا بالضبط ما كنت اسعى إليه. لكنني اشعر ان المسرح في ايامنا يبتعد عن اي اعتبار للسُّلطة التي تكمن دائماً في لُبّ التراجيديا. فانا استعمل مسرحية تنيسي ويليامز كمثال لانه يمتاز في ان مشاكله من مظاهر العصر – «القطة» تتلخّص كاملاً بالكذب المتواصل في العلاقات الإنسانية. كانت المسرحية ادقُّ تشخيص للموضوع الذي يبدو انها جاءت لتثيره وتجاوزته وهو بالتحديد كثرة الكذب في العلاقات الإنسانية. فانا ما زلت أؤمن بانه عندما تثير المسرحية التساؤلات حول عقدنا الاجتماعي، او حتى تهدده، فهي تهزّنا بشكل عميق وخطير بالفعل. وتلك هي اللحظة التي ينبغي بالكاتب ان يكون فيها عظيماً. فان يكون جيداً لا يكفي.

سؤال هل تعتقد ان الناس في هذه الايام يعقلنون الموت ويصفونه بعدة تعابير لطيفة، لدرجة انهم لا يقدرون على مواجهة التراجيديا؟

ميللر إني اتساءل – وانا اتحدث الآن عن الناس من كل الطبقات – ما إذا كان هناك حقيقةً

شيء يمكن أن تسميه الرقّة، أو عدم قدرة حقيقية على اتّخاذ قرار صعب ومواجهة النتائج المقيتة لأي خطأ. أقول هذا الكلام فقط لأنه عندما أُعيدَ أخيراً عرض «موت بائع متجوّل»، أحسست أن بعض ردود الفعل ببساطة تحمل تهديداً كبيراً. ربما في الأربعينيات عندما عُرضت لأوّل مرة كان هناك أيضاً الكثير من النّاس الذين شعروا بالشيء ذاته. ربما أنني لم أسمع هؤلاء الناس مثلما سمعت الآخرين – أو ربما تتعلّق المسألة بنمط رد الفعل الصادر عني. فالمرء يحتاج إلى قدر كبير من الثّقة بالنفس لمشاهدة تراجيديا. فإن كان المرء على وشك الموت، فإنه لن يذهب لمشاهدة تلك المسرحية. كان لديّ اعتقاد دائم بأن لدى الأمريكيين على الغالب منذ الولادة شعور بدائي بالخوف من السُّقوط والانسلاخ عن طبقتهم – شعور يكتسبه الواحد منّا سوية مع رخصة السواقة، إن لم يكن في وقت أبكر.

سؤال ماذا عن الأوروبيين؟

ميللر حسناً، أُعيدَ عرض المسرحية في باريس مرة أخرى في أيلول الماضي. كانت قد عرضت في باريس قبل ذلك بعشر سنوات، فلم تحدث سوى ردود فعل بسيطة. لم يكن الإنتاج موفقًا في جميع جوانبه حسبما فهمت. أما الآن فهم اكتشفوا المسرحية. ولمست أن ردة فعلهم يشبه تماماً رد الفعل الأمريكي. ربما أن ذلك ناتج... ناتج عن الشعور بالذنب من الثراء. سيكون من الكثير حقّاً لو أشعر الروس بالطريقة نفسها.

سؤال مسرحية «موت بائع متجوّل» عُرضت في روسيا. أليس كذلك؟

ميللر بالطبع، عدّة مرات.

سؤال عندما كنت في روسيا أخيراً، هل كوّنت لديك أي فكرة حول جمهور المسرح الروسي؟

ميللر أولاً وقبل كل شيء، إنهم يتمتّعون ببساطة عجيبة. إنهم ليسوا عازفين عن الحياة. إنهم لا يحضرون من بعيد ليتكلّموا، نظراً لعدم وجود شيء آخر أفضل لديهم ليفعلوه. عندما يذهبون إلى المسرح، فتلك مسألة لها وزن كبير لديهم. إنهم يحضرون لمشاهدة شيء سيغيّر حياتهم. بالطبع، لا شيء يحدث خلال تسعين بالمئة من الوقت، لكنّهم دائماً منفتحون لتقبُّل تجربة كبيرة. هذه ليست الطريقة التي نذهب بها نحن إلى المسرح.

سؤال وماذا عن الاعمال المسرحية ذاتها؟

ميللر اعتقد أنهم يقدمون أعمالاً مثيرة على خشبة المسرح وظريفة ولديهم ممثلين عظام، لكن الأسلوب الدرامي لديهم يفتقر إلى المغامرة. والمسرحيات بالاساس من نوع ينتمي إلى المذهب الطبيعي (ناتشوراليزم)، إنها حتى ليست واقعية. يعارضون بعنف مسرح اللامعقول، لانهم يرون فيه تفتيتاً للمجتمع إلى افراد فاسدين لن يخضعوا لاي واجبات متبادلة مع الآخرين ابداً، وأنا اتفهّم مخاوفهم. بالطبع يمكن إصلاح هذه الأمور إذا تمّت مناقشتها. فأنا أعلم أني تاثرت جداً بالمدرسة التعبيرية الالمانية عندما كنت في المدرسة: على الرغم من أنها انطوت على شيء من الفساد أيضاً. تحدثت عن نهاية البشر، ولم يكن فيها وجود للناس، هذه هي حقيقة المواد الالمانية: إنها النهاية المُرّة للعالم، حيث الإنسان هو صوت لدوره الطبقي، هكذا بالضبط. حتى لدى بريخت وُجد الكثير من ذلك، لكنّه كان شاعرياً إلى حد كبير، مما حماه من الوقوع في ربقة هذه العبودية. مع ذلك، تعلّمت الكثير منها. واستعملت عناصر منها دُمجت في «موت بائع متجوّل». فعلى سبيل المثال، تعمّدت الأ أمنح أي شخصية محدّدة لـ«بن»، لانه كان بالنسبة لـ«ويلي» بلا شخصية – وهذا الامر من الناحية النفسية تعبيري، لان الكثير من الذكريات تُستعاد حاملة بطاقة تعريف بسيطة: فشخص ما يمكن ان يمثل تهديداً لك او بشرى حسنة.

سؤال ما زلنا في الحديث عن الثقافات المختلفة، ما هو شعورك تجاه المسرح الوطني الشعبي في فرنسا؟

ميللر اعتقد ان مسرحية شاهدتها لكورنييل باسم «هزلية الوهم»، هي إحدى اكثر الاشياء التي شاهدتها إثارة. شاهدنا شيئاً لم أفكر ابداً اني سأستمتع به – علماً بأن لغتي الفرنسية ليست جيّدة جداً. كنت خارجاً لتوّي من وعكة صحية، وعلى وشك ان نغادر فرنسا، فرغبت ان أرى ماذا فعلوا بالمسرحية. كان شيئاً مهولاً. إنها واحدة من اعمال كورنييل الاقل شأناً، وتتحدّث عن ساحر يقود النّاس إلى المناطق المنخفضة. إنها مزيج فخم من الفكاهة والهزل الواسع وخلق الشخصيات. اما التمثيل، فكان ببساطة خارجاً عن المألوف. بالطبع، كان الجمهور واحداً من افضل الفقرات في العمل كله. لانهم بدوا انهم في غالبيتهم اقل من ثلاثين سنة، وانهم دفعوا مبلغاً بسيطاً لحضور المسرحية، وحسب تقديري هناك ما بين الفين

وخمسمئة وثلاثة آلاف مقعد في ذلك المكان. أما حيوية المشاهدين فتحبس الانفاس. إن قدرة الممثلين على التكلُّم بتلك اللغة بذلك الشكل الجميل هي بالطبع متعة بحد ذاتها. ذلك التحدُّث بهدوء من فوق خشبة المسرح، فيما يشعر المرء بأمواج الصوت منطلقة في أرجاء القاعة.

سؤال لماذا برأيك نحن فشلنا في عمل شيء من هذا النوع هنا؟ لماذا فشل في هذا الأمر مسرح الـ«ريبرتوار» التابع لمركز وايتهيد لينكولن؟

ميللر حسناً، إنها ظاهرة تستحق إجراء بحث في علم الاجتماع حولها. عندما دخلت في هذه الظاهرة، كنت أنهيت كتابة ثُلثي مسرحية «بعد السقوط». فاتصلت بي وايتهيد وقالت: «سمعنا أنك تكتب مسرحية. هل يمكننا أن نستعملها كانطلاقة لشركة «ريبرتوار مركز لينكولن» (The Lincoln Center Repertory Company)»؟ لسبب أو لآخر وافقت على العرض. توقّعت أن أتكبّد خسارة مالية. وتمنّيت أن أجني حوالي ٢٠ بالمئة مما أربحه عادة من أية مسرحية، لكنني افترضت أن الناس سيقولون إن ما فعلته سخيف، لكنه ليس عملاً جنونياً. ما حصل أنه قبل افتتاح عروض المسرحية تطوّر ليصبح أمراً عدائياً صعقني بشدة. لا أظن أن ذلك كان موجهاً ضد أي شخص بشكل خاص، لأنه بالنسبة للممثلين الذين يرغبون في تطوير مواهبهم الفنية، لا يوجد مكان لتحقيق ذلك أفضل من شركة «ريبرتوار»، فهي دائمة ومستقرة، حيث يمكنهم أن يلعبوا أدواراً مختلفة وتتاح أمامهم فرص لن يحصلوا عليها طوال حياتهم في مسارح برودواي. لكن يبدو أن الممثلين شعروا بالإهانة مما حصل. لم أتمكّن من فهم دوافعهم الحقيقية! باستطاعتي أن أفهم عداوة المنتجين التجاريين الذين شعروا أنّهم مهددون بهذا العمل. لكن النّاس المهنيين استقبلوه وكأنّه نوع من الشتيمة. فالاستنتاج الوحيد الذي يمكنني أن استخلصه هو أن الممثلين أصبحوا مهدّدين، فإما عليهم مواجهة العمل أو أن يصمتوا. فالواحد منهم كان قادراً طوال الوقت على التجوُّل في برودواي، حيث شروط العمل مقيتة، قائلاً: «أنا ممثل عظيم، لكنني لا أحظى بالتقدير»، إلا أنّه في مخيّلته يتصور «في أحد الأيام سأحصل على دور تمثيلي وسأذهب إلى هوليوود، حيث أُصبح غنياً». هذا الشيء لن يقدر على تحقيقه في مسرح «ريبرتوار» وقّع معه على عقد عمل لبضع سنوات. ما حصل أن كل فكرة ذلك النجاح السريع قد تبدّدت بهذا العمل. فهو لا يرغب

بمواجهة فرصة عمل تشكل له تهديداً على هذا النحو. فذلك الأمر جعلني أتساءَل عمّا إذا كانت هناك غربة عميقة بهذا الشكل بين الفنانين، لدرجة أن يهبّوا تلقائيّاً ضد أي محاولة منظمة وتحظى بالرعاية لخلق شيء غير قائم على أسس تجارية. أعتقد أن هذا هو مظهر مثير للاهتمام. كما تحدّثت حول الموضوع ذاته مع مجموعة من كتّاب المسرح الشباب. فلو كنت مكانهم الآن، لما تركت باباً دون أن أقرعه طالباً أن يقرأوا مسرحيّتي، تماماً مثلما فعلت عندما كان مسرح «ذي جروب ثياتر» (The Group Theatre) قائماً. في حينه كان كل كاتب مسرحي يخبّط على الباب بعصبية طالباً من الطاقم الفني أن يعمل تماماً مثلما يعتقد هو. كنّا في حينه قادرين على ذلك لأن العمل كان يخصُّنا جميعاً – كما تعلمين – كنّا ننظر إلى «ذي جروب ثياتر» كمشروع عام. فيما الوضع هنا مختلف. فالجميع اعتقدوا أن مسرح «لينكولن» كان ملكية خاصة لمديريه، أي ميللر ووايتهيد وكازان وواحد أو اثنين آخرين. وبالطبع كان السبب في فشله، مثلما قال لورانس أوليفييه، إنه يحتاج سنوات لإنتاج أي شيء، لكنه أوضح أنه في مسرح الـ «ريبرتوار» الإنگليزي الخاص به يحظى هو بالتشجيع منذ بداية كل عمل. كما كان هناك أشخاص ازدروا الأمر برمّته، وقالوا إنه كان سخيفاً، لكن جمهور الفن بالأساس كان مؤيّداً له.

سؤال وماذا عن الممثلين أنفسهم؟ هل أثّر لي ستراسبورج عليهم؟

ميللر أعتقد أن ستراسبورج هو أحد أعراض المشكلة، حقّاً. إنه طاقة جبّارة، برأيي الخاص وبكل وضوح، طاقة ليست في صالح المسرح. إنّه يجعل من الممثلين أناساً غامضين ومن التمثيل سرّاً، في حين أن هذا هو أكثر فن يعرفه البشر يقوم على الاتصال المتبادل. أقصد أن هذا ما ينبغي أن يفعله الممثل. لكنني لا أحمّله مسؤولية فشل

مسرح الـ «ريبرتوار»، لأن النّاس فيه لم يكونوا ممثلين محترفين على الإطلاق، وهو ليس مسؤولاً عن ذلك. لكن الجو هناك كان مفعماً بذلك المنهج: الممثل يدافع عن نفسه أمام المتملّقين والجمهور الرخيص. كانت هناك بنت في مسرحيّتي لم أتمكّن من سماع صوتها، على الرغم من أن هندسة الصوت التي اعتمدناها في ذلك المسرح الصغير كانت عظيمة. قلت لها: «أنا لا أسمعك»، وردّدت هذا الكلام عدّة مرات. في النهاية غضبت الفتاة وقالت لي إنّها كانت تمثّل الواقع، وأنها غير مستعدة لتبيع نفسها للمشاهدين. هذه كانت النهاية الفعلية لهذه المشكلة! أجل إنها تذكرني بتعليق لوولتر هامبدن (Walter Hampden) (ممثل أمريكي عاش

من ١٨٧٩ إلى ١٩٦٥ / م) - لأننا واجهنا مشكلة شبيهة مع بعض الممثلين في مسرحية «الاختبار القاسي» (The Crucible) إذ قال إنهم يعزفون على التشيلو بحركات قوس ممتازة وضغط عظيم بالأصابع، لكن الآلة من دون أوتار. المشكلة هي أن الممثل في هذه الأيام يحسب، من خلال الدّور الذي يلعبه، حساب مستقبله، بينما فكرة توصيل مغزى المسرحية هي آخر ما يخطر على باله. في المخترفات الفنية للتمثيل، يتم إبلاغ الممثل، رغم أنهم ينكرون ذلك، أن النصّ هو الإطار الحقيقي لعواطفه. لقد مرّ عليّ ممثلون بدّلوا ترتيب الأسطر في النص الأصلي وقالوا لي إن الأسطر هي فقط، إذا جاز التعبير، كنص كلمات الأوبيرا بالنسبة للموسيقى - وإن الممثل هو القوّة الأساسية التي يتابعها الجمهور، وما كاتب المسرحية إلاّ خادماً له. إذ تمّ إبلاغهم أنه لا توجد أهمية أبداً لتحليل النص وإيقاعه ونسيجه اللفظي. هذا هو المنهج كما يدرسونه، وهو بالطبع تحريف له منذ البداية. لكن على الدوام كان هناك ميل في هذا الاتجاه. فتشيخوف (Chekhov) ذاته قال إن ستانيسلافسكي قد حرّف مسرحية «النورس» (The Seagull).

سؤال وماذا عن الأسلوب المنهجي في التمثيل السينمائي؟

ميللر حسناً، في السينما، يعمل المنهج على نحو أفضل بشكل ملفت للنظر. لأن الكاميرا قادرة على الوصول إلى فتحتَي خشم الممثل وشغط أي تعبير يصدر عنه؛ أي نظرة في العينين أو تجعيدة نتيجة لابتسامة، وما شابه ذلك من الأمور التي لا تُضيف شيئاً على خشبة المسرح. فخشبة المسرح أولاً وآخراً هي وسيلة كلامية. فمن أجل أن تصبح مرئياً عليك أن تقوم بإيماءات كبيرة. بكلمات أخرى، عليك أن تكون غير طبيعي. عليك أن تقول، ينبغي بي أن أدخل في جمهور المشاهدين، هذا هو دوري. بينما في السينما أنت لا تفعل ذلك. وهذا النوع يُعتبر حقّاً تمثيلاً رديئاً أو مبالغاً فيه. أجل، إن السينما ممتازة للتمثيل الشخصي.

سؤال هل تعتقد أن السينما ساعدت على تنمية التمثيل الشخصي في المسرح؟

ميللر أجل، إنه إفساد من النّوع الذي مارسه ستانيسلافسكي في أعمال تشيخوف المسرحية. ما فعله تشيخوف أنه من أجل التخلّص من تكلّف ممثليه في الكلام كان يُشركهم في كتابة النص: الحياة الذاتية كانت موضوع كتاباته. كذلك فإن طريقة ستانيسلافسكي في الإخراج كانت ذاتية هي الأخرى: أولاً وقبل كل شيء كان

يحاول تحريك اي حركة من الداخل بدلاً من تقليد حركة ما. وهكذا ينبغي ان يكون التمثيل. لكن حين تعزل العنصر الحيوي للممثل في المجتمع وتجعل منه ببساطة شخصية ذات طابع نفسي خاص فوق خشبة المسرح، يفكر بأفكار عميقة من دون ان يُطلع احداً عليها، فهذا هو الإفساد.

سؤال كيف ينطبق هذا الكلام على النجاح الذي حققته مسرحية «مارات/ساد» (Marat/Sad) لبيتر فايس (Peter Weiss)؟

ميللر اجل، فانا أؤكد على نجاح إنتاج المسرحية وإخراجها. فلسنين طويلة حاول بيتر بروك (Peter Brook) (المخرج الإنكليزي الشهير / م)، خاصة من خلال المسرحيات التي أنتجها لشكسبير، إقامة جسر بين التمثيل النفسي والمسرح وربما بين الشخصية الخاصة وعرضها العام. امّا «مارات/ساد» فهي موشّح ديني أكثر مما هي مسرحية. فالشخصيات فيها مرتبطة بالأساس في الفكرة الرئيسية أكثر من كونها كيانات إنسانية، مما جعلها تُمثل بدل ان توصف.

225

سؤال هل تعتقد ان شعبية الافلام السينمائية أثرت بشكل او بآخر على شعبية الاعمال المسرحية؟

ميللر نعم. لقد تغيّر شكل الاعمال المسرحية بتأثير من الافلام السينمائية. أعتقد ان تقنيات معيّنة مثل القفز من مكان إلى آخر، رغم انها قديمة منذ عهد شكسبير، إلا انها لم تأت إلينا عن طريقه، بل من خلال الافلام السينمائية، حيث تظهر الحياة بطريقة تلغرافية مبنيّة كالحلم.

سؤال ما هي أهميّة كاتب السيناريو في الصور المتحرّكة؟

ميللر حسناً، من الصعب علينا ان نتذكّر حواراً ما في بعض الأفلام العظيمة التي نراها. وهذا هو بالذات السبب في ان الافلام ذات طابع عالمي. فلا ينبغي بنا ان نستمع إلى الأسلوب الذي يتمّ فيه الحوار في فيلم إيطالي او فرنسي ما. إننا نشاهد الفيلم، لذلك فوسيلة النقل ليست هي الأذن او الكلمة، إنما هي العين، بينما مخرج المسرحية متعلّق كثيراً بالكلمات. فبإمكانه ان يفسّرها بشكل مختلف قليلاً، لكن لديه حدود معيّنة: فهو يقدر على ليّ جملتين او ثلاث بطرق مختلفة، لكننا نقدر على ليّ صورة ما على الشاشة بطرق لا تُعد ولا تُحصى. فبالإمكان إخراج شخصية

ما بشكل عملي خارج الإطار. وبالإمكان تصوير المنظر من دون إظهار وجه تلك الشخصيّة. بالإمكان تصوير شخصين يتحدثان من دون رؤية الشخص الذي يتحدّث، لذلك فإن التأكيد هو على رد الفعل الناتج عن الحديث أكثر منه على الحديث ذاته.

سؤال ماذا بشأن التلفزيون كوسيلة للاعمال المسرحية؟

ميللر لا اعتقد ان هناك ما يضاهي خشبة المسرح. فالحضور الواضح للشخص الحيّ هو دائمًا اقوى من صورته. لكن لا يوجد هناك اي سبب يحول دون أن يصبح التلفزيون وسيلة رائعة. والمشكلة تتلخّص في ان الجمهور الذي يشاهد العروض التلفزيونية معزول دائمًا. شعوري هو ان النّاس الذين يشاهدون عملاً ما كجمهور يتفاعلون معه بشكل مختلف، وربّما أعمق مما يفعلون عندما يشاهدون العمل ذاته لوحدهم في المنزل. مع ذلك فهذا ليس حاجزًا لا يمكن القفز فوقه بواسطة المادّة المناسبة. ببساطة، من الصعب الحصول على افلام جيّدة، ومن الصعب الحصول على روايات جيدة، ومن الصعب الحصول على شعر جيد – لكن من المستحيل الحصول على تلفزيون جيد، لأنّه بالإضافة إلى الصعوبات الطبيعية هناك المسالة الكليّة لكونه وسيلة واقعة تحت سيطرة المصالح التجارية الكبيرة. فإنتاج «موت بائع متجول» هنا تم بعد مرور ١٧ عامًا. بينما أنتجت تلفزيونيًا على الاقل مرّة واحدة في كل بلدان العالم، لكن محتوياتها ونقدها لعالم المصالح التجارية يُقلّل من رواجها.

سؤال منذ زمن بعيد كنت تكتب سيناريوهات للإذاعة. هل تعلّمت من هذه التجربة الكثير حول التقنيّة؟

ميللر نعم تعلّمت. فلدينا ثمان وعشرين دقيقة لنروي القصة في مسرحية مكتوبة للإذاعة، وعلى المستمع ان يُركّز في الكلمات لأنّه لا يستطيع رؤية شيء. فانت تعرض عمليًا في دائرة مغلقة مظلمة. لذلك فإن حساب الكلمات في أي مسرحية مكتوبة للإذاعة هو كل شيء. فهو يدفعك اكثر فاكثر لمعرفة ما هي القوّة الحقيقية لجملة جيّدة، وبإمكان المقطع الصحيح ان يوفّر عليك صفحة كنت ستضيّع وقتك فيها. دائمًا كنتُ أشعر بالأسف لأن الإذاعة لم تُعمّر طويلاً لخدمة حركة الشعر المعاصر وفائدتها، كونها وسيلة طبيعية للشعراء. بواسطة الصوت الجمهوري

والكلمات الواضحة. فالكلام والسكوت وسيلتان مهولتان. دائماً راودتني وإلى وقت قريب فكرة ان اكتب مسرحية أخرى للإذاعة، وأن أعطيها لشخص يخرجها ويقدِّمها لإذاعة دبليو بي إيه آي (WBAI) (إذاعة غير تجارية تحظى بشعبية واسعة في مدينة نيويورك / م). وما زال الإنكليز يُنتجون مسرحيات للإذاعة، مسرحيات جيِّدة جداً.

سؤال ألم تكتب مسرحيات شعرية؟

ميللر أجل، أجل كنت غارقًا فيها حتى العنق.

سؤال هل انت مستعد لكتابة مثل هذا النّوع من جديد؟

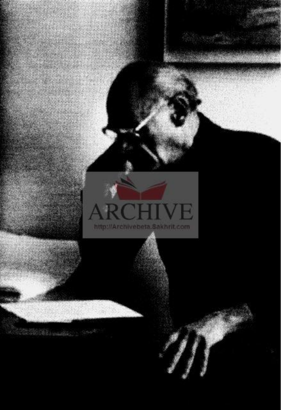
ميللر ربّما افعل. كثيراً ما أكتب الخطابات بأسلوب شعري، بعدئذ اقوم بتقطيعها. مقاطع كثيرة من «موت بائع متجوّل» كُتبت في الأصل شعراً، كذلك مسرحية «الاختبار القاسي» كتبتها كلها شعراً، لكنني قطّعتها. فقد خفت كثيراً من ان يأخذ الممثلون موقفاً من المادة، فيقضون على حيويتها. إذ انني لم أرغب في ان يقف احد ويلقي خطاباً على المسرح. فهل ترين اننا لا نملك تقليداً شعرياً، فما ان يقع نظر الممثل الأمريكي على أي شيء مطبوع يشبه الشعر، حتى تجدينه قد تعثّر حالاً – أو انه يبدأ في التمتمة، اعندئذ يصبح المشاهدون غير قادرين على سماعه.

سؤال إلى اي من مسرحياتك تشعر قريباً الآن؟

ميللر لست ادري ما إذا كنت أشعر قريباً لواحدة منها أكثر من غيرها. أفترض أن تكون تلك مسرحية «الاختبار القاسي» بشكل أو بآخر. ففيها الكثير من ذاتي. ويوجد فيها الكثير من الطبقات التي لا احد يعرفها مثلي.

سؤال أكثر حتى من مسرحية «بعد السقوط»؟

ميللر نعم، لانّه على الرغم من أن «بعد السقوط» مسرحية نفسيَّة أكثر، إلاّ أنّها أقلّ تطوّراً من حيث براعة البناء الفني. فانت ترين انني في «الاختبار القاسي» كنت متحرراً كلياً من الفترة التي كنت أكتب عنها – قبل ثلاثة قرون. إنّها ذات أسلوب وعصر مختلفين. استمتعت كثيراً في كتابتها، اكثر من اي مسرحية أخرى كتبتها. وخبرت بذلك كيف كان الكُتّاب يشعرون في الماضي عندما كان عملهم يتعلّق



بشكل مستمر بمادة تاريخية. فالكاتب المسرحي الذي يكتب أعمالاً ذات طابع تاريخي، قادر على إنهاء كتابة مسرحية يوم الإثنين والبدء في كتابة أخرى يوم الأربعاء، وهكذا من دون توقُّف. وذلك لأن القصص تحضر كلها من جانبه. فاختراع القصة هو الأمر الذي يستنفد كل الوقت. فاختراع القصة يستغرق مدّة سنة. بينما كاتب المسرحيات التاريخيّة ليس بحاجة لاختراع شيء سوى لغته ووصفه التصويري. وبالطبع هناك المشكلة المخيفة لتكثيف التاريخ وإعادة تشكيل وتركيب الشخصيات التي لم يكن لها وجود حي أبداً، أو التي ماتت قبل ذلك بمئة عام – لكن بالأساس إذا توفّرت لديك القصة، تكونين قد كسبت عاماً مقدّماً.

سؤال ربما يكون أيضاً من المغري استعمال شخصيّة تاريخية ذات دور تاريخي له علاقة بقضايا الإيمان؟

ميللر نعم صحيح. مع كل علم النّفس والطب النّفسي العصري وانخفاض نسبة الأمية بشكل كبير عمّا كانت عليه في الماضي، فإن قدرتنا على رؤية أنفسنا هي أقل ممّا كانت عليه في أي عصر أعرفه. فلم أصادف أبداً في حياتي مجموعة كبيرة كهذه من الأفكار التي تتجاوز الناس – كالأزياء مثلاً – وتطرح بهم بعيداً، كما لو أن نهاية العالم قد دنت. فباستطاعة المرء أحياناً الإشارة إلى أسبوع أو شهر ما حيث يطرأ تغيُّر مفاجئ على الأشياء، تماماً مثل ملابس النساء في عدد معيَّن من أعداد مجلة "فوج". فهناك رغبة واسعة للانضمام إلى تلك الأقليّة القوية التي تسعى لخلق أقليات جديدة. مع ذلك فإن الناس يخافون بشدّة من أن يُتركوا وحيدين.

سؤال هل تعتقد أن تعمُّقنا في علم النّفس قد أثر في ذلك؟

ميللر لقد ساعد ذلك النّاس على تبرير وضعهم أو تسويغه بدلاً من الخروج منه أو اختراقه. بكلمات أخرى – وأنا واثق أنك سمعتِ هذا الكلام أكثر من مئة مرّة – تجدين الواحد من الناس يقول: «حسناً، أنا أنتمي إلى هذا النّوع من البشر، وهذا النّوع لا يفعل شيئاً مغايراً لما فعلت».

سؤال هل تعتقد أن الاندفاع نحو النجاح الشخصي مسيطر على الحياة في أمريكا الآن أكثر من أي وقت مضى؟

ميللر أعتقد أنه اليوم أقوى ممّا كان عليه عندما كتبتُ مسرحية «موت بائع متجوّل».

أعتقد أنه اليوم أقرب إلى الجنون أكثر ممّا كان عليه في حينه. فالآن لا توجد قدرة على رؤية الأشياء أبداً.

سؤال هل يمكنك القول إن الفتاة في مسرحية «بعد السقوط» هي رمزٌ لذلك الهوس؟

ميللر نعم، إنها أسيرة أعمالها، وبدلاً من أن تكون هذه وسيلة للتحرُّر أصبحت بمثابة السجن. إنّه السجن الذي يقدم تعريفًا لها في النهاية. وهي أصبحت غير قادرة على الخروج من ذلك الوضع. بكلمات أُخرى، بدل أن يوفّر النجاح حرية الاختيار، فإنه يصبح طريقة حياة. فأنا لم أزُر في حياتي بلداً يبادر فيه الناس بشكل دائم لتوجيه السؤال لك عندما تدخل إلى غرفة ما وتجلس معهم: «ما هو عملك»؟ ولكوني أمريكي، فإن المرّات التي سألتُ فيها بنفسي مثل هذا السؤال كثيرة، لكني لاحقًا أدركتُ أنه من الأفضل لي ألاّ أعرف الجواب. وفضّلت أن أصمت لبعض الوقت وأدع الأمسية تمرّ وبعدها أفكّر في الرأي الذي كوّنته حول الشخص الذي التقيته من دون أن أعرف شيئًا عن عمله وكم هو ناجح أم أنه فاشل. إننا للأسف نقوم بتصنيف الناس لحظة بلحظة يوميًا.

سؤال هل ستكتب مرّة أخرى عن نجاح الحياة الأمريكية؟

ميللر ربما سأفعل. لكن كما ترين، فالنجاح في حدّ ذاته هجاء للذّات، لكنّه بطريقة ما يوضّح الذّات. وهذا هو سبب الصعوبة في الكتابة عنه. لأنّ الناس ذاتهم الذين تقبلوا هذا المزاج الشعبي يهزّون برؤوسهم علامة على الموافقة عندما تقولين لهم: «إن هذا الشيء قد ابتلعكم». فانتشالهم وتوفير منظور بديل معقول لهم مسألة غاية في الصعوبة.

سؤال في قصتك «النبوءة»، يقول بطل القصة إن هذا هو بالذات الوقت لسمو العلاقات الإنسانية فوق كل شيء، وإنه لا توجد أهداف أعرض منها في حياتنا. فهل هذه هي وجهة نظرك أيضًا؟

ميللر حسنًا، تلك القصة كُتبت تحت تأثير حجاب الكآبة السميك في الخمسينيّات، لكني أعتقد بأن تسييسًا هائلاً للنّاس حدث خلال السنوات الأربع أو الخمس الأخيرة. ليس بالمعنى القديم، لكن بمعنى أنه ليس من السذاجة أو السُّخف أن يهتم المرء بمصير المجتمع وبانعدام العدالة والمشاكل العرقية وكل القضايا الأخرى. فهي قد

اصبحت مرّة أخرى مادّة جمالية. في حين كان مجرّد ذكر هذه الأمور في الخمسينيّات ضرباً من الشذوذ، مما كان يعني ان المرء ليس فنانًا إذا فعل ذلك. لكن ذلك الحكم المسبق يبدو انه انتهى. فالسُّود حطموا تلك القيود، الحمد لله. لكنّها كانت فترة من العلاقات الشخصية – ويجري الآن نسجها بطريقة جيّدة. وذلك يعني أنه كلّما اقترب المرء من أيّ نوع من الأعمال السياسية بين الأجيال الشابة، كلّما زادت مطالبهم في أن ينطوي العمل على نوع محدّد من الإخلاص للطبيعة الإنسانية، وعدم السّماح للتباهي والتكلّف وانتحال الأدوار أن ينزع عن الحركة صدقيّتها. وأكثر ما يثير شكوكهم هو التلميح، فمجرد التلميح هو إما عقيم أو شبيه بالخدمة الذاتيّة أو أنه منجز وفقًا لما يمليه الضمير. فالتّركيز الشديد للعلاقات الشخصية في الخمسينيات يبدو الآن أنه اقترن بالوعي السياسي، وهو شيء رائع.

سؤال هل تعتقد أن السياسة هي اعتداء على حياتك الخاصة أو عزلتك؟

ميللر كلا، فأنا دائمًا كنت استمدُّ الكثير من الوحي من السياسة ومن شكل أو آخر من أشكال النّضال الوطني. فالمرء يعيش في العالم مع أنه لا يدلي بصوته إلاّ مرّة كل بضع سنوات. لكن ذلك يحدّد امتداد شخصيّة المرء. فأنا عشتُ خلال فترة المكارثية عندما كان المرء يشاهد شخصيات تنتقل من موقع لآخر أمام عينيه كنتيجة مباشرة للوضع السياسي! ولو أن هذه الفترة استمرّت لكنّا حصلنا على شخصية امريكيّة جديدة كاملة – وهذا ما حصلنا عليه جزئيًا. وفقط الآن، بعد مرور عشر سنوات على وفاة مكارثي، بدأ أعضاء متنفّذون في مجلس الشيوخ يجرؤون على الاقتراح بانه من الحكمة ان نتعلّم قليلاً من اللّغة الصينيّة من أجل التحدُّث إلى بعض الصينيين. اقصد ان هؤلاء الاشخاص الذين يُعتقد أنّهم شجعان وجريئون كانوا بحاجة إلى عشر سنوات لكي يتشجّعوا الآن فقط على تقديم هذه الاقتراحات. فهذا الغطاء السميك من الخوف الذي وُضع فوقنا قد حرف العقل الأمريكي فعلاً. إنّه جزء من الشكّ الجنوني الذي ما زلنا لم نتخلّص منه. يا إلهي، ما زال الناس يضحّون بحياتهم من اجله، أُنظري مثلاً إلى ما نفعله نحن في منطقة الباسيفيك.

سؤال مع ذلك فالكثير من المسرح في السنوات الأخيرة لا يمتُّ إلى الحياة العامّة بصلة؟

ميللر أجل، يتّضح أنّنا فقدنا القدرة على التشبُّث بعوالم كل من هوميروس وآيسخيلوس

ويوريبيدس. وكذلك شكسبير. كم هو مدهش حقاً أن النّاس الذين يعشقون المسرح اليوناني القديم يفشلون في رؤية أن الأعمال العظيمة هي أعمال رجل يواجه مجتمعه إلى جانب أوهام ذلك المجتمع وإيمانه. تلك المسرحيات هي وثائق اجتماعية، وليست أحاديث صغيرة تافهة. لقد تثقّفنا على التفكير بأن ذلك كله مجرد «قصة» أو أسطورة في حدّ ذاتها.

سؤال هل تعتقد أنه ستكون هناك عودة إلى الأعمال الدرامية الاجتماعية الآن؟

ميلر نعم أعتقد أن ذلك سيحدث، إذا كان على المسرح أن يعمّر طويلاً. أنظري إلى موليير (Molière). فلا يمكنك أن تري فيه سوى كاتباً مسرحياً اجتماعياً. إنه ناقد اجتماعي. وهو يغوص حتى الرُقبة في ما يدور حوله.

سؤال هل يمكن للأطر الضيّقة التي استخدمها موليير أن تظهر ثانية؟

ميلر لا أعتقد أننا قادرون على تكرار استعمال هذا النّوع من الأطر القديمة، لأنها تُعبّر بكثافة شديدة عن لحظة معيّنة من الزمن. فعلى سبيل المثال، أنا شخصياً لست قادراً بعد، على كتابة مسرحية شبيهة بمسرحية «موت بائع متجول». حقاً لا أقدر على كتابة أي من مسرحياتي الآن. فكل واحدة منها تختلف عن الأخرى، والفارق الزمني بين كل منها متفاوت، لأن أي لحظة فيها استدعت مفردات مختلفة عن الأخرى وترتيب مختلف للمادة. على أي حال عندما يدور الحديث عن الأطر الضيّقة، فأنا أؤمن بها بالنسبة للمسرح. وإلا ينتهي بك الأمر إلى حكاية نادرة وليس إلى عمل مسرحي. وبرأيي نحن نعيش الآن في عصر الحكايات النادرة، الذي سينتهي في أي لحظة. فقد جرى تدريب المشاهدين على تحاشي الذّروة المبتذلة المعدّة سلفاً أو لأنها تخرق الفوضى التي تحظى بالتبجيل منّا جميعاً. لكنني أعتقد أن ذلك كله سيختفي مع أوّل مسرحية من نوع جديد تدقُّ ألواح خشبة المسرح وتهزُّ الناس في مقاعدهم بذروة معدة سلفاً بعمق وقوة. وذلك لن يحدث إلاّ من خلال الأطر الضيّقة: فمن غير الممكن تحقيق ذلك سوى في وصول تطوُّر الأحداث خلال الساعتين إلى الأوج. إذ لا يمكن تحقيق ذلك من خلال رفع نبرة الصوت والصراخ بشكل مفاجئ - لأنّ الأجيال الشابّة تحتاج إلى بعض الوقت حتى تلحق بالركب.

سؤال هل لديك أيّ تصور حول الطريقة التي تطوّرت بها أعمالك، من ناحية الأطر والمواضيع؟

ميللر إني أواصل المسير. أحيانًا إلى أمام وأحيانًا إلى الخلف. وآمل أن تكون المسيرة إلى أمام أكثر منها إلى الخلف. ويمكنني القول إنني قبل كتابة أول مسرحية ناجحة لي كتبت، لا أدري، ربما أربعة عشر أو خمسة عشر عملاً مسرحيًا كاملاً وربما ثلاثين مسرحية إذاعية. غالبيتها كانت مسرحيات غير واقعية. كانت مسرحيات مجازية أو رمزية. بعضها كان شعريًا أو في حالة واحدة - كتبت عن مونتيزوما (آخر إمبراطور للازتيك في المكسيك الذي عاش من ١٤٦٦ إلى ١٥٢٠ / م) - حولت مأساة تاريخية كبيرة إلى عمل مسرحي بعضه شعري والبعض الآخر ضمن إطار إليزابيثي (نسبة إلى إليزابيث أول ملكة لبريطانيا عاشت من ١٥٥٨ إلى ١٦٠٣ / م). بعدئذ بدأت أعرف حقًا بفضل مسرحية وحيدة حاولت أن أكتبها بأسلوب واقعي على طريقة إبسن (Ibsen)، وهي مسرحية «كلُّهم أبنائي». إنها بمثابة ضربة حظ بالنسبة لأيّ كاتب! أمّا باقي المسرحيات مثل «موت بائع متجوّل» التي هي مزيج مركّب من التعبيرية والواقعية، أو حتى مسرحية «منظر من فوق الجسر» (A View From the Bridge) ذات الشكل الواقعي نوعًا ما (رغم أنها مجزّأة بحدّة)، وهي أعمال تشبه تمامًا غالبية الأعمال الأخرى التي أنتجتها. فمسرحية «بعد السقوط» تقع حقيقة في الوسط، وهي تشبه كثيرًا غالبية الأعمال التي أنتجتها وأكثر من أي مسرحية أخرى -باستثناء أن ما برز من أعمالي كان أكثر واقعية من غيره من الأعمال. إنه حقًا نوع انطباعي من الإنتاج. فكنت أحاول أن أنجز أكبر عدد من الأعمال بطرح مقاطع صغيرة عديدة على المتابعين.

سؤال أي إنتاج كان الأكثر إنصافًا لمسرحية «بعد السقوط» برأيك؟

ميللر شاهدت إنتاجًا واحدًا لها أعتقد أنه كان رائعًا. كان ذلك إنتاج زيفيريللي (Zeffirelli) في إيطاليا. فقد استوعب أن هذه المسرحية تعكس العالم كما يراه شخص واحد. وخلال المسرحية كان الوعي المتنامي لهذا الرجل هو المحور، وعندما اقتربت من اللّحظة الحاسمة كان على الجمهور أن يوسّع وعيه بما يدور أمامه. أما باقي أعمال الإنتاج التي شاهدتها فقد كانت حقًا واقعية بالمعنى السيء للكلمة. إذ يمكنني القول إنهم ببساطة مثّلوا المشاهد من دون أي محاولة للسماح للشخصية الرئيسية أن تطوّر هذا الوعي الآخذ بالتوسّع. ففي الصفحة العاشرة كان لديه رد

فعل مختلف عنه في الصفحة الأولى، لكن الأمر يحتاج إلى ممثل ذي قدرة ذهنية كبيرة كي يقدر على رؤية ذلك التطوُّر. ولا يكفي فقط ان تشعر بالأمر. كذلك فقد كانت لدى زيفيريللي وجهة نظر عضوية تجاه المسرحية. فهي تتحدث عن شخص يصارع بشقّ النَّفس للحصول على وجهة نظر ما.

سؤال هل تشعر ان الفتاة، في انتاج المسرحية في نيويورك، والتي ادُّعي انها مستمدةٌ من شخصية مارلين مونرو، كانت غير مطابقة للأصل، وهي كلياً منفصلة عن شخصية كوينتين؟

ميللر نعم، على الرغم من انني فشلت شخصياً في توقُّع ذلك. لكن في الإنتاج الإيطالي للمسرحية لم يحدث الشيء ذاته، إذ كانت الشخصية متطابقة دائماً. وأفترض أيضاً، أنه عندما انتج زيفيريللي المسرحية كانت الصدمة الإعلامية قد امتُصّت، حيث أصبح المرء قادراً على مشاهدة تطور كوينتين من دون أي شيء يلهيه.

سؤال ماذا حصل برأيك في نيويورك؟

ميللر حدث شيء لم أكُن اتوقعه ابداً. فالمسرحية لم تعامَل كمسرحية ابداً. فانا لم أفهم من خلال ما قرأته عن المسرحية ما هي المسرحية، بل ما كان ينبغي ان تكون عليه، دون ان ادري ما إذا كان ذلك حسناً أم لا.

سؤال لأن رد فعلهم جميعاً وكأن المسرحية، ببساطة، كانت جزءاً من حياتك الشخصية؟

ميللر نعم.

سؤال هل تعتقد ان النُّقاد الامريكيين المعاصرين يميلون لاعتبار المسرح كمفهوم أدبي أكثر مما هو مسرح؟

ميللر نعم، فالنّقد المسرحي يجري منذ سنوات طويلة بالاساس على يد مراسلي وسائل الإعلام. فالمراسلون بشكل عام لا يملكون مراجع في نظريات علم الجمال الخاص بالمسرح، سوى بشكل بدائي جداً. فيما يوجد في مكان ما أساتذة جامعات منزوون، من دون اي علاقة تربطهم بنقّاد الصُّحف، وينظرون إلى المسرح من وجهة نظر اكاديمية - مع معايير قاسية للتراجيديا وهلمجرا. أمّا مراسلو الصُّحف فكانوا يتمتّعون دائماً بحسٍّ بدائي وبسيط لمشاهدة عرض جيّد. ما عدا ذلك، بإمكانك

أن تقرّرين ما إذا كانت عقولهم، بصدق، معنيّة بالأمر أم لا. فهم يقدرون على تدمير أي مسرحية تتعامل مع موضوع ذي مستوى من الحساسيّة أرفع من مستواهم. إنّهم يعرفون كيف يضحكون وكيف يبكون، ويخبطون بأرجلهم على الأقل كنوع من ردّ الفعل الطبيعي – باختصار إنهم يحبّون المسرح. فيما بعد جرى استبدال مراسلي الصحف بنُقّاد أكاديميين أو خريجي تلك المدرسة. وبكل صراحة، أقضي ثلثي الوقت من دون أن أعرف حقيقة شعور هؤلاء تجاه المسرحية. ويبدو أنهم يشعرون بأن المسرح هو مجرد تعدٍّ على الأدب. فالمسرح كمسرح – كمكان يذهب إليه النّاس لخوض تجربة جديدة – يبدو أنه يستعدبهم. لا أعتقد أنه بإمكاننا حقًا أن نقطع شوطًا طويلاً بفرح: فرح ناتج عن صرف النّظر عن الموضوع كليًا خدمة لجمالية معيّنة. هذا على ما يبدو هو الاتجاه السائد، لكنّه لن يستقيم، فعاجلاً أم آجلاً سيأسر المسرح الجميع. وسيأتي شخص ما يحبّ الكتابة أو التمثيل فيجرف معه جمهور المسرح والنُّقّاد سويةً.

سؤال هل تعتقد أن هؤلاء النُّقاد يؤثّرون على كُتّاب المسرح؟

ميللر كل شيء يؤثّر على كُتّاب المسرح. فأي كاتب مسرحي لا يتأثّر لا فائدة منه. إنه كورق عبّاد الشمس بالنسبة للفنون. فهو مضطر أن يكون هكذا، لأنه إن لم يكن يعمل على الموجة نفسها مع جمهور المشاهدين، فلا أحد يقدر على معرفة عمّا يتحدث به أبداً. فهو أشبه بصحافي ساحر، حتى إذا كان عظيماً. وبالنتيجة، فإن الجوّ العام بالنّسبة له في هذا الفن أهم منه ربّما في أي فن آخر.

سؤال كيف تنظر إلى تصريح نقدي معيّن بأن النّجاح الحقيقي لأي مسرحية معاصرة، مثل مسرحية «مارات / ساد»، يجعل من تنيسي ويليامز ونوعه الأدبي طرازاً قديماً؟

ميللر إنّه لأمر مضحك. فلا أحد أكثر من تنيسي أدّى نجاحه المميّز إلى إظهار سابقيه على أنّهم من طراز قديم. ففي المسرح توجد قوانين بيولوجية لا يمكن خرقها. ويجب عدم تحويل المسرح إلى لعبة شطرنج حيّة. فلا يمكن أن يقوم المسرح على أيّ شيء غير الجمهور الواسع من المشاهدين إذا كان لا بدّ له أن ينجح. ومن الأفضل كلّما كان الجمهور أوسع. هذا هو قانون المسرح. ففي المسرح الإغريقي كان المشاهدون عبارة عن حوالي ألف وأربعمئة شخص يجتمعون مرّة واحدة لمشاهدة مسرحية ما. أجل، ألف وأربعمئة شخص! لا أحد يقدر أن يقول لي إن هؤلاء كانوا قراء ملحق

صحيفة « النيويورك تايمز » لمراجعة الكتب ! حتّى شكسبير تعرّض في ايّامه لنقد عنيف من الاكاديميين . وأعتقد أن ذلك كان للاسباب ذاتها - لأنّه كان يستهدف تلك الجوانب من العقليّة البشريّة التي تتجاوب مع الاعمال العاطفيّة والهزليّة العريضة والعنيفة وذات الكلام البذيء والدّموية . اجل ، الكثير من الدم والقتل - من دون أن يكون العمل قائمًا على هذا الأساس .

سؤال ما هو شعورك حول يوجين أونيل (Eugene Oneill) ككاتب مسرحي ؟

ميللر لم اهتم كثيرًا بأونيل عندما بدأت الكتابة . فبالإمكان القول إنه في الثلاثينيات ومعظم الاربعينيات كان قد اصبح شخصيّة أدبيّة متكاملة . لكنّه لم يعد في حينه يشكل قوّة دافعة . ولم تلاق مسرحيتا « حضور رجل الجليد » (The Iceman Cometh) و« رحلة ليليّة في يوم طويل » (The Long Day's Journey Into Night) اللتان حظيتا بشعبيّة كبيرة قبل بضع سنوات ، اي نجاح عند كتابتهما . وهذا مثال آخر على الصحافة النفسيّة الخاصّة بالمسرح . فالأمر يتعلّق إلى حدّ كبير بالفترة التي يتمّ إنتاج المسرحيّة فيها . لهذا السبب كتابة المسرح هي مهنة مميتة لمن يختارها . قد يكون لديك كل ما هو مطلوب ، لكن إذا لم يكن لديك ذلك الحسّ للتوقيت ، فلن تقدر على إنجاز شيء . أحد الأشياء التي احترمت أونيل لأجلها إصراره على وجهة نظره . فحتّى لدى قيامه بتحريف المواد لدرجة التّشويه وتدمير عمله حقًا ، كانت تكمن خلف ذلك صورة شخص مسكون بالهواجس ، هو ذاته أونيل ، بحسناته وسيّئاته .

لا اعتقد ان هناك ايّ شيء في أعماله يمكن أن يتعلّمها النّشء الجديد فنيًا ، وهذا ربّما ما جعلني غير مهتم بها . فهو يتمتّع بحسنة واحدة غير فنيّة وهي ما أسميه « التّرديد » . إنّه يردد شيئًا ما إلى ان يقول المشاهد « انا اعرف ذلك ، سمعته بثلاث وتسعين طريقة مختلفة » ، وفجأة يدرك انه انجرف مع شيء يعتقد انّه يفهمه . وبذلك يدفع أونيل المشاهد نحو أفق ومفاهيم جديدة . وذلك من دون ان يهتم بتكرار ما يقوله . وهذا جزء من عدم شعوره مع المشاهدين واهتمامه بهم . إنه كاتب لا يابه بالقراء إلى حدّ بعيد . لا توجد لديه براعة على الإطلاق : إنه دريزر (Dreiser) المسرح (ثيودور دريزر ، روائي امريكي ينتمي إلى المذهب الطبيعي في الادب ، عاش من عام ١٨٧١ حتى ١٩٤٥ / م) . إنّه يكتب بالقلم العريض . من حسناته انه يشدّد على ذروة العمل التي يختارها بنفسه ، وليس الذروة التي يرغب

بها الآخرون. ومن سيّئاته أن الكثير من أعماله المسرحية مشوّهة إلى درجة أن المرء لم يعد يعرف على أي مستوى يمكنه أن يتقبّلها. أشخاصه ليسوا رمزيين، وأسطره بالتّأكيد ليست شعرية، ونثره ليس واقعياً، وأعماله ليست أبداً أعمال كاتب شبيه بستريندبرج (Strindberg) (كاتب مسرحي سويدي ينتمي إلى المذهب الطبيعي الممزوج بعلم النفس والغموض الذي عاش من ١٨٤٩ إلى ١٩١٢ / م)، لكنّه بدا في المواضع التي أبدع فيها مدهشاً جداً. أمّا مسرحيته الأخيرة فهي في الحقيقة عمل رائع جداً.

ومثال على ما أقصده بالتوقيت: جرى افتتاح مسرحية « حضور رجل الجليد » في العام نفسه الذي افتتحت فيه مسرحية « كلُّهم أبنائي ». إنّها ظاهرة اجتماعية مثيرة للانتباه. كان ذلك في عام ١٩٤٧، حالاً بعد الحرب. كان ما زال هناك في الجوّ أمل معيّن من أجل إعادة تنظيم العالم. ولم يكن هناك ركود اقتصادي في الولايات المتّحدة. ولم تكن المكارثية قد بدأت بعد. كان هناك نوع من... ما يمكن وصفه على أنه جوٌّ من النوايا الحسنة، إذا كان من الممكن استعمال مصطلح كهذا في القرن العشرين. فجأة يأتي عمل مسرحي ويفترض وجود عالم مليء عملياً بالكوارث بشكل أو بآخر. ويجري فيه وصف طريق مسدود، أو كيس بلا فتحة. لكن في الوقت ذاته لم يؤيّد العمل التَجربة التي مرّ بها الناس، سوى أنه أيّد التَجربة التي هم مقبلون عليها، وحالاً بعد ذلك التوقيت. وهكذا نكون قد دخلنا في الكيس الذي هيّأه منذ البداية.

لكن عند افتتاح المسرحية لم يذهب أحد لمشاهدة « رجل الجليد ». لم يذهب أحدٌ بتاتاً بشكل بارز. كان الإنتاج مقيتاً. لكن أحداً لم يلاحظ أنه كان مقيتاً. لم يتوقّع أحد ما كانت عليه المسرحية. ببساطة، وصفت بأنها عمل لرجل عجوز مريض قال الجميع عنه: « أليس من العجيب أنه ما زال قادراً على تهجئة الحروف »؟ وعندما ذهبت لأشاهد تلك المسرحية بعد افتتاحها بقليل، لم يكن هناك سوى جمهور مشاهدين من حوالي ثلاثين شخصاً. وأعتقد أنه لم يبق منهم في نهاية العرض سوى إثني عشر شخصاً. كان من الواضح أنه عمل فنّي عظيم، لكن جرى تشويهه على خشبة المسرح. أجل كان ذلك واضحاً بالنسبة لي. كذلك الحال بالنسبة لعدد من مخرجي المسرح الذين شاهدوا المسرحيّة. لكن ليس جميعهم. فالمخرجون ليسوا جميعاً قادرين على التمييز بين الإنتاج والعمل المسرحي. حتى أنا لست قادراً على ذلك طوال الوقت، لكنني كنت قادراً في « رجل الجليد ». لكن بالنّسبة

للنقاد، ما عدا هارولد كليرمان (Harold Clurman) الذي أؤمن بانّه يعرف الفرق بين الإنتاج والعمل المسرحي، أعتقد أنه لا يوجد اليوم ناقد حيّ قادر على ذلك. أما هارولد فهو قادر على ذلك – لكن ليس دائماً، لكن في مرات كثيرة – لأنه نفسه عمل في الإخراج المسرحي كثيراً.

سؤال هل تعتقد أن مسألة التوقيت هذه قد تكون أثّرت على ردّ الفعل تجاه مسرحية «بعد السقوط»؟

ميللر أنظري، كان من الممكن ان تكون مسرحية «بعد السقوط» مختلفة كليّاً لو أن البطل قُتل بوسيلة ما او أنّه اطلق الرصاص على نفسه. عندها كنّا سندخل في ورشة. لقد ادركت ذلك في حينه. فكما قلت في السّابق، لا شيء كالموت. مع ذلك، امتنعت عن عمل ذلك. وممّا يثير السخرية بالنسبة لي أنني سمعتُ صراخاً ساخطاً من اشخاص مختلفين، إما كانوا قد استغلوا مارلين مونرو بلا شفقة في حياتها على نحو يمكن محاكمتهم عليه وفق قانون العبودية، او أنهم سخروا منها بشكل غير أخلاقي أو أنهم رفضوا التعامل بجدية مع طموحاتها. وبالتالي، كان من المستحيل الإطراء على إخلاصهم.

سؤال كانوا يدفعونك نحو إعفائهم من المحاسبة.

ميللر هذا صحيح. هذا تماماً صحيحٌ.

سؤال كذلك لم يرغبوا ان تلجا كوينتين إلى حل وسط.

ميللر اعتقد ان جونتر جراس (Günter Grass) قد قال اخيراً إن الفن لا يعرف الحلول الوسط وإن الحياة مليئة بها. فالتوفيق بين الجانبين مسالة مستحيلة، وهذا ما كنتُ أحاول القيام به. كنت أحاول ان أقدّم ذلك على نحو شبيه قدر الإمكان بالحياة وموجع إلى اقصى حد – لذلك فالفَرَج الذي يبتغيه النّاس ليس موجوداً: إذ أنني حرمت المشاهدين من الفرج. وبالطبع جميع أولئك الواقعيين المتشدّدين خانوا رومانسيتهم الاساسية في رد فعلهم على المسرحية.

سؤال هل تعتقد أنك لو فعلت ذلك بشكل شعري لكنت تخلّصت أكثر من الخطر الذي كان يُهددك؟

ميللر أفترض أن هذا كلاماً صحيحاً. لكنّي لا أُريد التخلُّص من هذا الخطر. فمن شأنه أن يُغري الناس بطريقة لا أرغب بها. أنظري، إني أعرف كيف يمكن أن أكسبهم إلى جانبي – فهذه هي الغريزة الأُولى لدى الكاتب الناجح في المسرح على الإطلاق. أقصد انه ما أن ينتهي الكاتب من كتابة عمله المسرحي الثالث حتى يكون قد حذق عملية الضغط على الأزرار. فإذا رغب الكاتب بنجاح سريع فلا ضيْر أن يختار هذه الطريق إذا كانت لديه قصة جاهزة. الناس بدائيون إلى حدٍ كبير – فهم فعلاً يريدون أن ينتهي الأمر بشكل حسن. ونحن نعلم أن مسرحية « الملك لير » (لشكسبير / م) قد عرضت على مدى قرن ونصف من السنين مع نهاية سعيدة. لقد كتبت مسرحية إذاعية عن ذلك الفتى – ويليام آيرلاند – الذي كتب النص المزوّر لمسرحية شكسبير وأعاد كتابة مسرحية « الملك لير » على نحو يناسب وجهة نظر الطبقة الوسطى تجاه الحياة. لقد ظنّ الجميع بما في ذلك مالون، الذي كان أوّل ناقد جيِّد، أن هذا النص هو النص الأصلي لشكسبير ذاته. فالفتى كان خبيراً في التزييف. وقد أجرى تعديلات على عدد من المسرحيات الأُخرى، لكنّه أعاد كتابة هذه المسرحية كليًا. كان في السابعة عشر من عمره فقط. وانتجوا العمل له – ولقي نجاحًا كبيراً – فيما اعتقد بوزويل (Boswell) (جيمس بوزويل، كاتب بريطاني شهير عاش بين ١٧٤٠ و١٧٩٥ / م) أن ذلك أعظم عمل مسرحي شاهده في حياته، ومثله اعتقد الآخرون جميعاً. لكن مالون كان الوحيد الذي على أساس أُمور مستحيلة في النص – بعيداً عن حقيقة انه شعر بأن النّص خضع لعملية تهذيب – اثبت انه من غير الممكن أن يكون شكسبير هو صاحب هذا العمل. فهذا هو ما كنت أتكلّم عنه من قبل: اختبار ورق عباد الشمس بالنسبة للكاتب المسرحي: فكما ترين، أدرك آيرلاند بدقّة ماذا يريد هؤلاء الناس حقًا من « الملك لير »، فأعطاهم ما يبتغون. جعل النص عاطفياً، وانتزع منه أي إشارة مؤذية.

سؤال وهل انتهت المسرحية نهاية مفرحة بلمّ شمل عائلي؟

ميللر نعم، مثل ميلودراما يهودية. أصبحت مسرحية عائلية.

سؤال عودة إلى « بعد السقوط »، هل أثرّ الأسلوب الذي قُدِّمت به المسرحية في نيويورك على الطريقة التي استُقبلت بها؟

ميللر أجل، هذا ما حصل بالضّبط. فكما ترين، ما حصل في إيطاليا مع زيفيريللي كان

يمكنني أن أصفه ببساطة: كان هناك مسرح مصنوع من الأُطر الفولاذية، وبدا كما لو أن المرء ينظر إليه من خلف آلة تصوير قديمة مع جراب جلدي –تعرفين ما أقصد، أُطر فولاذية على شكل مستطيل متّحد المركز ترتد إلى وراء نحو المحور. كانت أضلع هذه الأُطر الفولاذية مغطاة، تماماً مثل آلة التّصوير، لكن الممثلين يقدرون على الدُّخول من خلال الفتحات المتوفّرة في الأغطية. كان بإمكانهم أن يظهروا على المسرح أو يختفوا في أي اتّجاه. وأكثر من ذلك، رافعات تعمل بالهواء المضغوط تقوم بهدوء وبشكل غير مرئي برفع الممثلين إلى أعلى، على أن يجعلهم يظهرون لمدّة عشر ثوان فقط – بعدئذ يختفون. أو أن يتم رفع طاولة أو مجموعة من الأثاث يقوم الممثلون لاحقاً باستعمالها. وهكذا فإن صورة كل ما يحدث كانت موجودة في مخيّلة المشاهد منذ اللحظة الأولى، وبقيت طوال العرض. بينما في نيويورك تمثّلت الصعوبة بشكل جزئي بخشبة المسرح المفتوحة والمستديرة. مثل هذه الخشبة لها حسنات بالنسبة لنوع معيّن من المسرحيات، لكنّها معوقة للحركة – ولا مكان فيها للاختباء. فإذا كان على ممثّل ما ألا يظهر وسط الخشبة، فهو مضطر للظُّهور عن بُعد عشرين قدماً من اليمين أو من اليسار. والطبيعة المتعبة لهذه المداخل والمخارج لا تُقهر. وما ينبغي ألا يظهر على المسرح لا يظهر، وينتشر على الخشبة باتّجاه المشاهدين.

سؤال هل كان لدى الانتاج الإيطالي معسكر اعتقال في الخلفية؟ أتذكّر مقالاً لجوناثان ميللر يتذمّر فيه من استعمالك لتعبير معسكر اعتقال في نيويورك.

ميللر نعم. في إيطاليا أصبح الإطار الفولاذي ذاته هو معسكر الاعتقال، على نحو جعل المسرحية كلّها تدور عملياً في محيط ذلك القفص. فهذا الفولاذ تحوّل إلى معتقل، إلى سجن، إلى معسكر، إلى بيئة آلية ضيّقة. وكان بالإمكان إضاءة هذه القضبان المشبكة على نحو منفّر – كانت فكرة مسرحية عظيمة.

سؤال لماذا اخترت استعمال معسكر للاعتقال في الدرجة الأولى؟

ميللر حسناً، دائماً كنت أشعر أن معسكرات الاعتقال، على الرغم من أنها مميّزة للدول التوتاليتارية، هي الاستنتاج المنطقي للحياة المعاصرة. فإن كان المرء يتذمّر من أنّ الناس يُقتلون رمياً بالرصاص في الطرقات، ومن انعدام الاتّصال بين البشر أو المسؤولية الاجتماعية، ومن التزايد اليومي للعنف الذي يعتاد الناس عليه، ومن

تجريد المشاعر من طابعها الإنساني، فإن التطوُّر النّهائي للأمور على المستوى الاجتماعي المنظم هو معسكر الاعتقال. فالمعسكرات لم تحدث في افريقيا، حيث لا توجد علاقة للناس مع التطوُّر الأساسي للحضارة الغربية. فهي حدثت في قلب أوروبا، في بلد على سبيل المثال، ربما كان أقل لاسامية من بلدان أخرى مثل فرنسا. فقضية درايفوس لم تحدث في المانيا. والسؤال الذي تطرحه هذه المسرحية، اي شيء بين البشر غير قابل للتخريب؟ فمعسكر الاعتقال هو التعبير النهائي عن الانفصال الإنساني ونتيجته النهائية. إنه استسلام منظم... وهو أحد المواضيع الرئيسية التي تطرحها مسرحية «بعد السقوط».

حتى في «موت بائع متجوّل» ما أفقد ويلي عقله هو محاولاته لإقامة اتصال، في حالته، مع عالم القوّة. فهو يحاول أن يقول إنك إذا تصرفت بطريقة ما تصبح قادرا على الجلوس في موقع تستطيع منه رؤية منظر بانورامي. فهذا هو الاتصال الخاص بك. عندها تصبح الحياة خالية من الخطر. وتصبح أنت في مأمن من الاستسلام.

سؤال كيف نشأت مسرحية «الاختبار القاسي»؟

ميللر كنت في ميتشيگن أول ما بدأت التفكير فيها. فقد قرأتُ الكثير في حينه حول المحاكمات التي جرت لساحرة سالم. لاحقاً عندما جاءت المكارثية تذكرت تلك القصص وكنت أحكيها للناس في البداية. ولم تكن لدي فكرة حول المدى الذي وصلت إليه. كنت أقول لنفسي، اتعلّم حقاً ان مكارثي يردّد سطوراً معيّنة كان صائدو الساحرات في سالم يردّدونها، كما أتذكر. وهكذا بدأت أسترجع الذاكرة ليس بهدف كتابة المسرحية، بل لإحياء ذاكرتي لأنها بدت مخيفة. على سبيل المثال، ذلك المشهد الذي يظهر به رافعاً يده الممسكة بأوراق اللعب وهو يقول: «أملك في يدي أسماء كلٌّ من فلان وفلان». حسناً، هذه كانت الأساليب المتّبعة للمحققين في القرن السابع عشر في مواجهة الشهود الذين امتنعوا عن الاعتراف، أو جمهور في كنيسة غير مقتنع تماماً بأن هذا الفرد المعيّن قد يكون مذنباً. فهو لن يقول: «أُمسك بيدي قائمة». إنه سيقول: «نملك أسماء جميع الأشخاص المذنبين. لكن الوقت لم يحن بعد للإعلان عنها». فهو لا يملك شيئاً على الإطلاق – وهو ببساطة يرغب بضمان ان ترسخ في عقول سكان البلدة فكرة أنه يرى كل شيء وأن أي شخص واضح وشفّاف بالنسبة له. كانت تلك وسيلة لإلقاء التُّهمة على الجميع، فكان الناس صادقين في ردّهم بالتبرُّؤ من التُّهمة. إذ جاء بعضهم

وأخبره بتخيُّلات أو بأشياء قاموا بها أو ظنوا بأنها شريرة حسب فهمهم لها. ففي مسرحيتي مثلاً، لديَّ الرجل العجوز الذي يأتي ويقدم تقريراً عن أنه كلَّما تقرأ زوجته كتباً معيّنة، يفقد القدرة على الصلاة. فهو يتصوّر أن المحقّقين يعرفون السبب، وأنهم قادرون على رؤية ما لا يقدر هو على رؤيته من خلال عدسة معتمة. بالطبع ينتهي الأمر به إلى كارثة، لأن المحقّقين يحاكمون زوجته. ويدينونها. ففي كثير من المرَّات تؤدّي إفادة ساذجة لشخص ما إلى حبل المشنقة. وذلك لأنهم بالأساس قالوا: «إنّنا نعرف ماذا يجري».

سؤال فهل برأيك كانت تلك المسرحية ذاتها «الاختبار القاسي»، أو ربّما ذلك المقطع الذي عملته في «الأمم» – مسرحية «اقتراح متواضع» (A Modest Proposal) – ما ركّز انتباه لجنة النشاطات المعادية لأمريكا عليك؟

ميللر حسناً، أعطيت تصريحات عديدة ووقّعت على عرائض كثيرة عظيمة. كانت لي علاقة بتنظيمات، ووضعوا إسمي في السجلات قبل ذلك بخمسة عشر عاماً. لكنني أعتقد أنهم ما كانوا ليهتموا بي لولا أنني تزوجت مارلين. فلو كانوا معنيّين بالأمر لاستدعوني من قبل. في الواقع، أبلغوني بشكل موثوق أن رئيس اللجنة، فرانسيس وولتر، قال إنه إذا وافقت مارلين على التقاط صورة معه وهي تصافحه، فهو سينهي كل شيء. هكذا بكل بساطة. فمارلين قادرة على وضعهم في الصفحات الأولى للصحف حالاً. فهم كانوا يحتلون الصفحات الأولى في الصُّحف لسنين طويلة، لكن الموضوع كان قد بدأ يفقد بريقه. فانتهى بهم الأمر إلى الصفحات الخلفية للصحف أو الصفحات الداخلية، فيما في هذه الحالة سيقفزون هم حالاً إلى الصفحة الأولى مرّة ثانية. فهؤلاء الناس يوقّتون الاستماع لقضاياهم في الصحف في أيام محدّدة. بكلمات أخرى، إذا تأكّدوا أن روّاد الفضاء سينطلقون، على سبيل المثال، فإنّهم لن يحظوا بالاستماع المطلوب ذلك الأُسبوع. لذلك فإنهم ينتظرون حتى يعود هؤلاء وتهدأ الأمور.

سؤال ماذا حصل في أثناء جلسة استماع اللجنة؟

ميللر حسناً، جرت مقاضاتي بتهمة إهانة القضاة، لأني رفضت إعطاء أو تأكيد اسم كاتب معيّن، سُئلت عمّا إذا رأيته في لقاء لكُتّاب شيوعيين كنت قد حضرته قبل ذلك التاريخ بثماني أو عشر سنوات. لم أستند في دفاعي القانوني على أي من

التعديلات الدستورية بل الخلاف حول عدم وجود حقّ لدى الكونغرس لاستدعاء الناس واستجوابهم حول أي شيء يدور في ذهن أعضاء الكونغرس. عليهم أن يثبتوا بأنه من المحتمل أن تكون لدى الشاهد معلومات ذات علاقة ببعض التشريعات المطروحة للبحث. قبل ذلك ببضع سنوات امتنعوا عن إعطائي جواز سفر. وهكذا وقعت في قبضتهم. بعد ذلك جرى تجريمي بعد محاكمة دامت أسبوعًا. لكن بعد حوالي عام أسقطت محكمة الاستئناف الحكم. بعد فترة قصيرة تبيَّن أن المستشار الرئيسي للّجنة، وهو ذاته الشخص الذي حقّق معي، قد ورد اسمه على قائمة المنتفعين من مؤسّسة عنصرية، فأنهى خدماته واندمج في عمل خاص به. كان ذلك كله هدراً بغيضاً للوقت والمال والغضب، لكنّي بالفعل لم أتأثر كثيراً، مقارنة بآخرين ممن أرغموا على ترك أماكن عملهم من دون أن يتمكّنوا من العودة إليها، أو أولئك الذين تمكّنوا من العودة إليها بعد مرور ثماني أو عشر سنوات على حرمانهم. وإدراجهم على القائمة السوداء. ونظراً لأني لم أكن أعمل في التلفزيون أو السينما، كنت قادراً على مواصلة نشاطي.

سؤال هل تغيَّرت آراؤك السياسية كثيراً منذ ذلك الحين؟

ميللر في الوقت الحالي لست مستعداً بكل تأكيد للدفاع عن إقامة اقتصاد مُخطط ومُنظم بشكل مُحكم. أعتقد أن مثل هذا الاقتصاد له حسناته، لكنّي أخاف خوفًا مميتًا من الأشخاص الذين يتمتّعون بقوة فائقة. فأنا لا أثق بعد بهذا النوع من النّاس. كنتُ أعتقد أن الأشخاص قادرون على تحريك الأمور بشكل منتظم إذا كانت لديهم أفكار صحيحة. بينما أصبحت محاولة منع الأشياء المقيتة من الحدوث معركة شبه يومية. في الثلاثينيات لم أكن أتوقّع أن تكون حكومة اشتراكية ما لاسامية فعلاً. لم يكن ذلك ممكنًا، لأن طروحاتهم في البداية كانت معادية للّاسامية والعرقية والمظاهر اللاإنسانية. وهذا كان سبب انجذابي نحوها. ويعود الفضل في ذلك لهتلر وللراسمالية العمياء. والآن أصبحت واقعيًا أكثر تجاه مثل هذه الأمور، حيث أرغب في التعرُّف على هوية الذين أقف ضدّهم وهوية الذين أؤيدهم أيضًا.

سؤال هل تشعر أن التقاليد اليهودية، مهما كان نوعها، التي تربّيت عليها، أثرت عليك؟

ميللر في الماضي لم يظهر ذلك عليّ، لكنني أعتقد الآن، نظراً لعدم اتباعي أيديولوجيا

معيّنة، أنّي تشرّبت وجهات نظر معيّنة. إن العالم يواجه مأساة، لكن العالم يجب أن يستمر: كل شق من هذه المقولة مرتبط بالآخر ومكمّل له. فليس بوسع اليهود أن يجدوا متعة بالغة في الأمور المأساوية، لأنها قد تغمرهم. وفي النتيجة، نجد دائمًا في الكتابات اليهودية ذلك التحذير: « لا تدفع كثيراً باتجاه جهنم، لئلا تقع فيها بنفسك ». أعتقد أن ما لدي هو جزء من تلك النفسيّة وجزء منّي شخصياً. أستطيع القول إن لدي استثمار سحري في استمرارية الحياة. لم يكن بمقدوري أبداً أن أكتب عملاً عدمياً بالكامل.

سؤال هل يمكنك أن تتحدّث عن العمل الذي تقوم بكتابته حاليًا؟

ميللر أفضل الاّ أفعل ذلك. بدأت بكتابة حوالي خمسة أعمال – قصص صغيرة وسيناريوهات سينمائية وما شابه. أعكف حاليًا على تجميع قصصي الصغيرة. لكنّي كثيراً ما أسأل نفسي، ماذا أفعل. فمن المفروض أن أكون منهمكًا في كتابة عمل مسرحي. لكن لدي روزنامة في ذهني. فكما تعلمين، يُفتتح موسم المسرح في أيلول المقبل، ودائمًا كنت أقضي الصيف في كتابة أعمالي المسرحية. تقريبًا بشكل دائم – سوى أني كتبت مسرحية « منظر من فوق الجسر » في الشتاء. بكل صدق لا أقدر أن أتحدّث عمّا أكتبه الآن. لدي بدايات لأعمال مثيرة للانتباه، لكني لست قادراً على رؤية نهاية أي منها. في العادة تسير الأمور كالتالي: أُخطط لشيء ما على مدى أسابيع أو أشهر وفجأة أبدأ بكتابة حوار استهله بأمور تتعلّق بالخطط التي وضعتها، لكن سرعان ما ينحرف إلى أمر لم أكن أفكر فيه أبداً. أعتقد أنني أقوم بشدّ البرق من السماء إلى الأرض. هناك في مكان ما في عروقي يسري عمل مسرحي مع دمائي وأبقى منتظرًا حتى يصل إلى موقع خلف عيني. في الواقع قطعت شوطًا أطول في العمل الذي أكتبه الآن، لكني أفضّل الا أتحدّث عن هذا الموضوع الآن.

(عن مجلة « ذي باريس ريفيو » The Paris Review)

من الإنكليزية: الياس نصرالله / لندن

Contributors

Sargon Boulus – Iraqi poet living in San Francisco, California, U.S. / **Bassim al-Nabris** – Palestinian poet living in Gaza, Palestine / **Sa'id Farhan** – Iraqi writer and artist living in Lausanne, Switzerland / **Mahmoud Shukeir** – Palestinian writer living in Jerusalem / **Nassar Ibrahim** – Palestinian writer living in Beit Sahour, Palestine / **Dunia al-Amal Isma'il** - Palestinian writer and poet living in Gaza, Palestine / **Fawzi Karim** – Iraqi poet and thinker living in London, UK / **Basilus Hanna Bawardi** – Palestinian Professor of contemporary Arabic poetry at Haifa University / **Nisrene Mughrabi** – Palestinian writer living in Acca / **Yitzhak Laor** – Israeli writer and poet living in Tel-Aviv / **Hanan Hever** – Israeli researcher and critic, Professor of Hebrew literature at the Hebrew University in Jerusalem / **Hisham Naffa'** – Palestinian writer living in Haifa / **Mamduh 'Idwan** – Syrian poet who passed in December, 2004 / **Ahmad Abd al-Mu'ti Hijazi** – Egyptian poet living in Cairo, Egypt / **Arthur Miller** – American playwright who passed on February 11, 2005

Contents